

СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 4 • АПРЕЛЬ • 1968





Под зимней Ленин.

Фото В. ПАРАДНИ

К ЛЕНИНУ

Среди самых ценных, бережно хранимых мной документов — несколько фотографий. Чуть пожелтевшие от времени, несовершенные с точки зрения современной техники, они остаются драгоценнейшими свидетельствами далеких дней и событий, зримо воскрешают в памяти героические страницы прошлого. И самые дорогие среди этих фотографий связаны с образом великого вождя Владимира Ильича Ленина.

Мне довелось видеть В. И. Ленина несколько раз. Особенно памятен тот день 1919 года, когда нам, курсантам Московских курсов тяжелой артиллерии Красной Армии, посчастливилось фотографироваться с Владимиром Ильичом и Михаилом Ивановичем Калинин. Ныне этот снимок широко известен зрителям — он публиковался на страницах периодических изданий и ныне, был включен в экспозицию Государственного музея В. И. Ленина.

А вот другая, впервые публикуемая фотография. Сделана она зимой 1925 года на Красной площади. Делегаты I московского съезда общества друзей воздушного флота — участники революции и гражданской войны, представители разных городов и деревень, воинских частей пришли и Мавзолею Ленина.

Люди идут и вождем... Эта великая традиция родилась в суровый год смерти Ленина, когда по решению ЦК РКП(б) и ЦИК СССР в три дня и три ночи, а бесплодные январские морозы, был воздвигнут временный деревянный мавзолей. Эта традиция будет жить вечно.

Пройдут еще десятилетия, и столь же значительными свидетельствами окажутся сегодняшние снимки наших фотожурналистов, сделанные на Красной площади. Вот она — длинная вереница людей, уходящая далеко за пределы опорного пространства площади... Этот снимок В. Ахимова представляется мне символическим. Он как бы зримо воскрешает тот несомняемый, прошедший через многие годы людской потоком, устремленный и Мавзолею Ленина.

Рассматривая и сопоставляя фотографии, отделенные друг от друга десятилетиями, но единые по своему эмоциональному содержанию, хочется повторить слова поэта:

Ленин
и теперь
живее всех живых...

Идут люди, люди, люди... Фотообъектив позволяет нам рассмотреть в их лица, почувствовать душевный настрой, с которым идут и Ленину люди разных национальностей, возрастов, профессий, убеждений. И пронинавешься чувством благодарности к фоторепортеру, сохранившему эти мгновения на долгие годы.

Л. ОРЛОВСКИЙ,
член КПСС с 1918 года

Красная площадь. 1925 г.



Красная площадь. 1967 г. Фото В. АХИМОВА







К ЛЕНИНУ

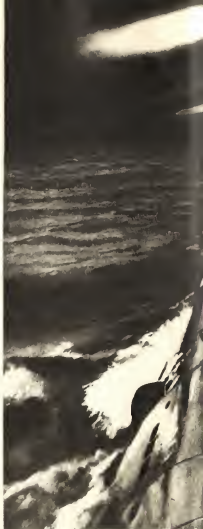


В. АХЛОМОВ





Петрушинские дороги



«Северный полюс»



МАРК РЕДЬКИН— РЕПОРТЕР ТАСС

Фотосекция Московской организации Союза журналистов СССР отметила 60-летие со дня рождения и 40-летие творческой деятельности одного из ведущих фотокорреспондентов ТАСС Марка Степановича Редькина. К юбилею мастера была приурочена персональная выставка мастера, экспонировавшаяся в Центральном Доме журналиста. Около ста работ показывают нелегкий, но творчески интересный путь, пройденный фотожурналистом.

На открытии выставки со словами приветствия к юбиляру обратились Генеральный директор ТАСС С. Лалин, секретарь Московской журналистской организации В. Бонч-Бруевич, главный редактор чехословацкого журнала «Свет социализму» Андрей Пугра и другие. Участники вечера сердечно поздравили М. Редькина с присвоением ему звания заслуженного работника культуры РСФСР.



Возвращение с войны

На общевойсковых учениях «Днепр» у меня произошла встреча с фотокорреспондентом ТАСС Марком Степановичем Редкиным. Он снимал прорыв обороны, форсирование реки, встречный бой танковой дивизии, воздушный десант...

— Как иногда пригодился опыт Отечественной войны, — заметил он, усевшись в вертолет.

А этот опыт у Марка Степановича богатый. Он прошёл по многим фронтам минувшей войны. Мне не раз приходилось встречать тогда военного фотокорреспондента Редкина в боевой обстановке в степях Украины, в Крыму, на берегах Кубани, в горах Северного Кавказа, при взятии Новороссийска, при освобождении Польши, во время форсирования Одера и штурме Берлина... Другие мои коллеги-корреспонденты знакомы с ним в Одессе или Севастополе, в самых отдалённых уголках страны или во время двух его кругосветных путешествий. «Инженерствени» Редкина были завод, на котором он работал электросварщиком, корабль, на котором он служил матросом, затем — Союзфото, газета «Кресток звезд», журнал «Фронтальная иллюстрация», Фотохроника ТАСС.

Редкин — мастер. Его знают, как знают любимых худож-

ников, писателей, энтров. Он фотографировал советских солдат, освобождавших многие столицы Европы. Незабываема ставшая уже исторической серия его снимков «Калитулация» — документальное свидетельство великого подвига советского народа.

Мери Редкин — поэт своего дела. Об этом красноречиво свидетельствуют его снимки «Натруженные дороги», «Якутские пригорышки», «Дождливый день на Енисее», «Хозяева неба», «Одиннадцать улыбок», «Река Серебрянки»...

Вдохновения Редкин черпал не только на полях сражений с врагом. Вот уже более 20 мирных лет показывает он советских людей, не творцов новой жизни — подлинных хозяев Страны Советов, ответственных за её судьбу. Главные события страны, труд советских людей — ведущие темы его фотографических произведений.

Экстремному, работоспособному Марку Степановичу — 60! Пожелаем же юбиляру, чтобы последующие годы были не менее плодотворными.

С. БОРЗЕНКО,
Герой Советского Союза,
специальный корреспондент газеты «Правда»



В. НИКИТИН (г. Горький)
Пришел фотографировать для газеты

ФОТОФЕСТИВАЛЬ В КАЗАНИ



По городом Поволжья путешествует фотовыставка «Волга-67», посвященная 50-летию Советской власти. Ее организаторы — назанцы: фотоклуб «Волга» и фотосекция Союза журналистов Татарии. Участники — фотоклубы и фотосекции в основном волжских городов — от Астрахани до Калининграда. Представили свои работы также московский «Кадр», ленинградский клуб имени Ленсовета, Киевский городской, Казахский республиканский клубы в Алма-Ате, пермская фотосекция. Пришла даже коллекция из заграницы от давних друзей назанцев — фотоклуба «Татра» в Праге. Всего поступило 30 коллекций — 600 работ (в том числе серии) 275 авторов. Экспонировано было 24 коллекции — 150 работ 98 авторов.

К открытию выставки были приурочены подготовленный Всесоюзной фотосекцией Союза журналистов СССР творческий семинар и мероприятия, популяризирующие искусство фотографии среди трудящихся. В те дни в Казени вошло в обиход слово, очень точно отрезившее суть события, — фотофестиваль.

Помеял, самое своеобразное в традиции всеволжских фотовыставок (1-я, под девизом «На Волге широкой», состоялась в 1965 году в Астрахани) — неограниченный простор для обогащения этой традиции. Что ни год, то организаторы выставку-конкурс фотоклуб и фотосекция другого города. Исходя из прошлого опыта и своих возможностей, они предлагают новые условия отбора снимков, экспозиции и т. д. 2-я выставка, под тем же девизом «На Волге широкой», состоялась в 1966 году в Калининграде. Калининцы пошл на эксперимент: выставили на стендах поступившие коллекции целиком, без отбора.

Организаторы «Волги-67», наоборот, провели отбор работ очень требовательно, чтобы сам фант включения снимка в экспозицию воспринимался уже как награда автору.

Самыми большими коллекциями по числу работ оказались две — назанская и пермская. Но в конкурсе коллективов они не участвовали: назанцы — как козвезе, пермцы — как представители города, расположенного за пределами бассейна Волги. 1-е место за коллекцию присуждено Волгоградскому фотоклубу; 2-е — Куйбышевскому городскому молодежному фотоклубу «ГМК-62»; 3-е — Ульяновскому инфотоклубу.

В индивидуальном конкурсе все снимки рассматривались на равных основаниях. Жюри присудило Главный приз «Волги-67», четыре диплома 1-й степени, семь — 2-й, четырнадцать — 3-й, призы «За интересное изобразительное решение», «За лучший портрет», специальный приз «Цвет». Кроме того, были присуждены премии Всесоюзной фотосекции Союза журналистов СССР, редакции журнала «Советское фото», АПН, Союза журналистов Татарии, редакций местных газет, обкома номсомага, казанского завода киноплэнки и других организаций.

Все коллективы-участники, все авторы награждены памятными дипломами «Волги-67» и авторскими экземплярами нелогога.

* * *

Успех межобластного творческого семинара во многом был определен участием в нем теоретиков фотонискусства и фотомастеров Москвы.

Подготовить выставку и праздники фотонискусства казанским энтузиастам фотографии помогли обком и горком партии, Союз журналистов СССР и его Всесоюзная фотосекция, областная Совет профсоюзов. Повседневную помощь организаторы выставки получали от Союза журналистов Татарии и Казанского Дворца культуры им. В. И. Ленина (при котором состоит фотоклуб «Волга»).

Были, конечно, недостатки и организационные неувязки, но в целом фотофестиваль явился эффективной формой повышения творческого уровня фотолубителей и фотожурналистов, способствовал широкой популяризации искусства фотографии.

В. ЗАПОРОЖЧЕНКО,
председатель фотосекции Союза
журналистов Татарии

Казени



Е. СОКОЛОВ (Саратов). Работе Волга

„ВОЛГА-67“

ЗАМЕТКИ ЧЛЕНА ЖЮРИ

Мы все еще находимся под впечатлением успеха «Интерпресс-фото 66», собравшей в Магнате рекордное число зрителей. После Моекна выставка экспонировалась во многих городах Советского Союза, и ее триумфальное шествие продолжается.

На мой взгляд, этот успех объясняется естественным человеческим интересом к жизни во всем ее многообразии.

Собираясь поделиться своими впечатлениями о «Волга-67», я кевольно вспомнил эту замечательную коллекцию, ибо ее творческие принципы, широта тематики, разнообразие жанров и техникских приемов бесспорно оказали влияние на организаторов отчетной выставки клубов и фотосекций Поволжья в Казани.

И если успех «Интерпресс-фото», ее познавательное значение оценивалось пока лишь как бы в плане индивидуального воздействия на зрителя, то в Казани уже наглядно проявилось ее общественное влияние на целые коллективы и, я бы даже сказал, ее роль в создании нового творческого «микроклимата».

Таким вступлением отсюда же хочу стоять в один ряд эти несомненные экспозиции. Я лишь намерен подчеркнуть примечательные для Казани тенденции, добрые и полезные, столь характерные сегодня для всей нашей общественной жизни, ее саввей творческой атмосферы.

По этой причине, мне думается, выставка «Волга-67» удалась. Во всяком случае, о ней есть что говорить, подразумевая, естественно, и критические замечания.

Издавна принято было считать, что существует некая «любительская» тематика. Это знакомые и родственники (особенно дети), охотно познрующиеся перед аллартом, бесконечные пейзажи; а как более высокая ступень — техникские эксперименты: модная соларизация, двойная экспозиция и прочие эффенты, часто кажущиеся авторам да и зрителям чем-то весьма значительным и уж безусловно «художественными». А сложная жизнь людей в драматических и героических коллизиях, а многообразии социальных и психологических влечений оставалась как бы вне поля зрения.

А между тем, что, как не любитель, способен сделать снимок, чаще всего недоступный профессионалу, — репортёр приезжает на стройку, а целникский союз, а геологическую партию только с коротким «анзитола», а командировку, а кейкой-то мере надеясь на случай, на везение. Я, например, всегда сожалел, что не могу положить среди своих героев дальше — никто не знает, где жизнь может обернуться неожиданной ситуацией, что произойдет в каждое следующее мгновение. Навольно завидуешь обладателям аллартов «на местах». Поэтому в охотно смотрю снимки любителей — и на стендах клубных выставок и в трудной домашней залежке, издаваясь кайти счастливую сюжетную неповторимость и еще более редкую авторскую индивидуальность. Ибо человек, не знакомый с профессиональными утвердившимися канонами (естественно, при наличии прочих необходимых данных), с большей долей вероятности может сегодня удивить и обрадовать нас своим открытием и своеобразным взглядом окружающей нас жизни.

Не берусь утверждать, что обозреваемая выставка богата такими «открытиями», но безусловный прогресс ее в том, что, несмотря на отнюдь не на ней любителей и профессионалам как 5:2, то есть при полном преимуществе любителей, она не напоминает фотосалон, а выглядит реалистической лабораторией жизни.

Переходя к анализу конкретных работ, а первую очередь, естественно, хочется обратиться к лреммированным снимкам.

Меня особенно обрадовала работа Сергея Токарева из Казани — «Свадьба». Казалось бы, беспротестный, даже бе-



А. ГАЛАГОЗА (Ульяновск). Вул 66

В. БОГДАКОВ (Казань). Акт



нальный сюжет, но передан в неожиданной ситуации: пара молодых, их счастливые родители и традиционные семейная фотография — они же после свадьбы. Здесь и преемственность чистых, дружных отношений в семье, и уверенность в продолжении хороших традиций, и естественная атмосфера праздника, и человеческая философия жизни. Эта работа позволяет «читать» ее во времени — было, есть и будет — и рождает чувство сопереживания.

Новеллизм, на мой взгляд, — признак современной фотографии. Людям сейчас мало увидеть изображенное, нужно, чтобы оно еще будило мысль, делало зрителя сопричастным к происходящему. Автор дает как бы только повод, обращает лишь внимание на факт, на явление, а читатель, зритель — дальше думая сам.

Среди отмеченных жюри интересна и работа В. Мининина из города Горького «Пришли фотографировать» для газеты. Примечательно, что на фотографии нет собственно главного героя снимка — корреспондента. Но вся обстановка, атмосфера так хорошо передают настроение приподнятости и смысл происходящего, что зритель «видит» и отсутствующего



В. МИНИНОВ (Казань). Пилотист

С. ТОКАРЕВ (Казань). Свадьба





В. ЧУЙЗГАЛОВ (Пермь). Дорога

репортера и прямо-таки физически чувствуют себя сандалем, даже участником этого события. А если обратить внимание на форму исполнения — простоту и ясность изобразительного языка, скупость и выразительность деталей, удача В. Нинтина покажется еще более значительной. Эта теплая и свежая работа запомнится какому-то.

Искренностью и непосредственностью подкупает фотография В. Чуйзгалова (Пермь) «Дорога». Сколько уже было подобных парочек и сцен! Но как естественно, как инженерно точно выпадет молодое лицо на этом снимке, с каким интересом смотрит такая будто бы уже старый сюжет!

Наблюдательность и острый глаз помогли фотокорреспонденту из Казани Б. Масинкову добиться репортажной удачной «Планериста». Во-первых, он сдал этот кадр в почете, сюда, очевидно, не задумываясь сиденье пилота, во-вторых, в кадре через голову планериста виден самолет-буксировщик, поэтому кадр получился и по содержанию и по композиции очень насыщенным: съемка была произведена под прозрачным колпаком, отчего отраженные в нем шлем пилота и другие предметы сделали снимок красным и несомненно загадочным.

Глубокой мыслью, желанием проникнуть в суть явления волнует серию В. Богданова (фотоклуб «Волга») «Женщина». Запоминается и «Старый мастер» В. Некрасова из Перми. Живых, увлеченных своей работой, ирреальных людей показал автопортрет Н. Суровца.

Из классических жанров наиболее удачно и разнообразно на выставке был представлен портрет. В первую очередь здесь нужно назвать работу А. Галагозы из Ульяновского клуба под названием «Ему 60». В совокупности с его же серией «Гол!» она получила высшую награду «Волги-67» — «Гран-при». Этот портрет удостоен также приза журнала «Советское фото». Несмотря на явно академический характер исполнения,

портрет тем не менее передает необычайно интересный тип человека, прожившего нелегкую жизнь, человека, полного раздумий. Эта работа останавливает на себе внимание, заставляет думать, переживать.

Смелым и неожиданным показались мне портрет цыганки с ребенком. Его сделал горьковский любитель И. Терезин-Солонес и назвал «Они из тавора». Работа не сразу бросается в глаза, но, взглянув на нее, несомненно становишься ее пленником. Здесь мы имеем опять «литературу» — новеллистичность, содержание, обещанное в изобразительную форму — удивительно спокойную, простую и астру.

Приведенные примеры позволяют напомнить общеизвестную истину: настоящее глубокое содержание, как правило, выражается в самой простой форме. Когда автору есть что сказать, он никогда не будет прибегать к всевозможным виртуэтам и, чтобы обратить на себя внимание, «становиться на голову». Часто и мои коллеги и фотокорреспонденты, компенсируя отсутствие мысли в какой-то сюжете, в поисках оригинальности, падают под потолок или бросаются животом на землю. Бывает, что по невежеству или наивности подобное «творчество» воспринимается как образцы композиционной выразительности кадра. Но я убежден, что самая лучшая форма — и композиция, и свет, и тон — та, которая позволяет легко «прочитать» мысль автора, оставаясь при этом незаметной, не обращая на себя внимания.

Чтобы завершить разговор о портрете, назову работы еще двух отличных авторов — Л. Хопморова из Перми и В. Запорожченко из Казани.

В первом случае это опять-таки традиционный «рутинный» план — в первом — гражданский, во втором — репортажный портрет дирижирующего Теодоракиса. Саяп а их вместе по одному характерному признаку: внутреннему динамизму и драматической напряженности образов.

Долгое время «нежелательным» жанром считалась у нас фотография обнаженной натуры. Я думаю, что нет смысла изгонять со стендов фотовыставок тему, во все века и у всех народов воспетую художниками, — изображение кресты женского тела. На «Волге-67» мы увидели несомненно подобных работ, разный по уровню исполнения, авторского юмора и художественного таланта. Безусловно, лучшей можно назвать фотографию того же В. Богданова. Заключенная во всех деталях, изысканная и тонкая, притягивающая по тону и оригинальная по исползованному в ней приему наложения раstra, она была высоко оценена и зрителями и членами жюри.

Вниманию зрителей привлекал и себе фотограф Ю. Аняньев (Казань) «Адам и Ева». У одних она вызвала улыбку и похвалу авторской выдумке, других — жестоко шокировала: «Встал человек ногами в провалы, потом на чистый лист фотобумаги... Ну, причем же здесь фотонискусство!»

В числе работ «оригинального» жанра нужно назвать и «Склоку» М. Душенна из Перми. Вокруг нее тоже шли споры, были и защитники, и инспровергаторы. В прошлом, да и поныне, некоторые видные фотографы мира обращаются в своем творчестве к поискам в «мартовой» натуре и окружающей нас предметной некой многозначительности символов и аллегорий. Фотография «Склока», как и работа инвеного любителя Н. Жданова «Мудрость», — дань подобного рода поискам.

В то же время ряд работ и в первую очередь «Калитна в никуда» уже упомянутого ранее пермяка В. Некрасова настораживают стремлением некоторых (особенно молодых) авторов к сомнительной, а иногда просто недуманной многозначительности и претенциозной философичности. Понять это, а бы сказал, довольно распространенное во многих клубных явления, можно. Возникло оно в противовес бездумной картинности, широко распространенной в прошлом, и объяснялось желанием заполнить чем-то некий интеллигентный вакуум нашей фотографии. Работы подобного рода обычно подпадают с бравадой, как ультрасовременные, претендующие на роль законодателей моды, и зачастую воспринимаются зрителями как нечто, не всем понятное, но несомненно «мудрое». Невольно вспоминается сказка Андерсена «Голый король»... Думаю, что подобная философия на песнях, стремление к чрезмерному нагнетанию глубокомыслия вокруг пустоты постепенно само обнаружит свою несостоятельность, а фотографии с настоящим глубоким содержанием всегда будут истинно интеллигентной и современной.

Недуманной показалась мне и серия из семи снимков Б. Селонина (Пермь) с интригующим названием «Формула вечности». Замысел автора состоял в том, чтобы объединить ряд работ одной философской идеей. Но получилось из этого лишь случайное собрание лишенных четкого сюжета снимков при полном отсутствии какого-либо намека на философское обобщение.

Нужны и серии, нужна и философия. Но чем сложнее жанр, чем труднее задача, за которую берется автор, тем выше предъявляются и требования к его работе, тем сильнее должны быть мысль и точнее язык.

Так или иначе, но такие работы, как «Адам и Ева», «Склока», «Мудрость», «Калитна в никуда» вызывают споры, борьбу мнений, заставляя критически мыслить и оценивать экспозиционные поиски авторов. Вот почему мне хотелось бы предложить читателям «Советского фото» высказать свое мнение по поводу этих фотографий на страницах журнала.

Общее критическое замечание вынужден сделать по поводу плохой во многих случаях фотопечати, далеко не «выставочной». Снимки — и таких было очень много — были экспонированы даже без элементарной технической ретуши. И это неприемлемо.

В заключение, окинув взором еще раз всю выставку, а готов был упрекнуть волжан: а где, собственно, сама-то Волга? Действительно, «кренки» мало: ряд банальных пейзажей, один сюжет из Астрахани, с остротой, да несколько кадров плоти у воды. Об этом, кстати, говорилось с трибуны во время обсуждения выставки, во время дискуссий у стендов. Упрек такого рода, мне кажется, надо понимать не в прямом формальном смысле: раз «Волга-67» — давай Волгу! Дело в том, что и зрители и члены жюри хотели бы увидеть жизнь волжан в еще более широком разнообразии и многоцветии. Это желание естественно и понятно всем, и надо надеяться, что организаторы «Волги-68» учтут его при подготовке экспозиции. Удачи вам, дорогие друзья!

Вс. ТАРАСЕВИЧ,
фотокорреспондент АПН



Ю. АНЯНЬЕВ (Казань). Адам и Ева



М. ДУШЕНН (Пермь). Склока

В. НЕКРАСОВ (Пермь). Калитна в никуда



Н. ЖДАНОВ (Киев)
Мудрость

ЖИВЫЕ МГНОВЕНИЯ

ИНТЕРВЬЮ С АВТОРОМ

Рассказывает Михаил ГРОМОВ

— Один из своих снимков я назвал «Передышка», — рассказывает Михаил Громов. — Этот паренек, верно, лишь на минутку пристроился передохнуть, оторвался от своих ребячьих дел и вдруг задумался, может быть, заструится. Внешне здесь не заметно никакого действия — все происходит внутри. Но мальшишка соделался понятным мне, как-то передалось его чувство — светлой первой печали...

Участие автора в создании фотографии здесь сведено до минимума. Но для того, чтобы снять так, он должен был не просто заметить, но почувствовать и пережить этот момент — только благодаря такому сопереживанию в снимке сохраняется определенное поэтическое чувство — неясной мечты, таинственного ожидания...

Михаил Громов относит свою встречу с «большой» фотографией к 1959 году.

— Все началось с впечатления, оставленного «Родом человеческого». Именно когда эта выставка, собранная Э. Стейнлом, демонстрировалась в Москве, вдруг стало ясно, что моментальные случайные фотографии могут воссоздать человеческую жизнь в самых разных ее проявлениях, что правда — основной стержень всякого подлинного

искусства — изначально свойственна фотографии и зримо оживает в ней.

И вот почти уже десять лет кандидат филологических наук, преподаватель высшей школы Михаил Петрович Громов отдает фотографии весь свой досуг. Увлечение это многостранно. В первую очередь он, разумеется, снимает, но одновременно уделяет большое внимание вопросам теории фотокunstа (читателям журнала хорошо знакомы его статьи), интересуется всеми новинками фотографической техники.

Диапазон видения М. Громова широк. Взять хотя бы публикуемые в номере работы — здесь и лукавый юмор, отличающий снимок «В Одессе» и переходящий в «Няньке» чуть ли не в гротеск; здесь и величавое спокойствие «Псковского Кремля», и психологическая напряженность «Передышка». Среди снимков, выполненных автором за последние несколько лет, ряд серий — «Пенсионеры», «Женщины», «Новый Арбат». И что характерно — все, даже самые разнородные фотографии М. Громова, в чем-то близки между собой. Это «что-то» — внутреннее отношение автора к запечатлеваемому; оно всегда преобладает в его работах, обуславливая ту «двойную» реакцию, которую они вызывают у зрителя. Ви-

зуальное впечатление непременно перекрывается эмоциональным, поэтический, а иногда философский подтекст оказывается важнее действия.

Как достигается это? Как автор «делает» свои снимки?

— Я никогда не прибегаю к постановке, просто необходимости нет, — говорит он. — Подлинная жизнь, а ее собственным живым течением, так богата и так изменчива, что фотограф — только и успевай, что наблюдать да ловить ее.

— А где вы в основном снимаете?

— Везде. Везде, где есть люди, больше — на улице. Но также — в кафе, в парках, на стройках. В прошлом году много и с увлечением снимал строителей на проспекте Калинина...

Работы М. Громова знакомы посетителям всесоюзных и клубных фотовыставок, некоторые экспонировались за рубежом, в частности «Псковский Кремль» был представлен в прошлом году на международном фотосалоне в Бельгии.

— Какие фотографии вы считаете лучшими? — был задан вопрос.

— Конечно, многие из тех, что содела не я, и еще те, которые не удалось снять, потому что в тот момент не было с собой аппарата.





Поредица



Перерыв на Новом Арбате



Осенняя ночь

Михаил ГРОМОВ

В Одессе

Ночью



ТОЛЬКО В УПОРНОМ ТРУДЕ...

добратся до старого зверолова. Нашел я этого охотника ка барсе в горах Киргизского Алайта... Каждый день начинался с того, что лезли мы то на одну гору, то на другую — проварить ловушки. Все они поставлены на граблях и крутых скалах. Высота гор в этих местах — 3500 метров. Поднимешься, проверишь ловушку, спустишься вниз, в ущелье — день кончается...»

Поняс нитересной, оригинальной темой для съемки — харантерная примата творческой манеры Анатолия Полякова.

Теоретическое искусство — так, пожалуй, я назвал бы характерную черту этого репортера! Верно, она присутствует не только ему одному. Многие тасовцы таковы. Их, как и Анатолия, отличает большая любовь к своему делу. Именно в этом, мне кажется, кроется секрет успеха наших мастеров репортажа и жанровой фотографии. Они развешивают у себя наблюдательность, остров фотографического видения, которые помогают им находить и нитересные новые темы, и смелые композиционные решения.

Этому правилу следуют и Анатолий Поляков. Ежиднавно съемки, большое количество отсытой планин — таинными путями Анатолий Поляков достигает прочной профессиональной уверенности в труде, обостренности чувств света, умения изощрить оригинальные композиционные построения кадра. Иными словами: труд, труд и труд — вот где лежит еще один «секрет» творческих успехов кащего коллеги.

Здесь мне хотелось бы упомянуть письмо, поступившее в редакцию «Советского фото» из Парвомайя (Пугенская обл.) от фотолубителя А. Иванука. Он — элктросварщик, в свободное от работы время занимается фотографией. В письме А. Иванука спрашивается: «Нужен ли фоторепортеру талант? Нужен. Так одкослочно можно было бы ответить автору письма. Но мне хочется добеить: талант нужен в каждой профессии (как элктросварщик, так и фоторепортер). Однако только при упорном труде талант проявит себя в логной мере. Пример Анатолия Полякова — яркое тому подтверждение. И еще одно соображение. Анатолий Поляков отлично знаком с предметом своей работы — природой. Страстный путешественник, охотник, альпинист (это его «официальная» хобби), он хорошо знает горы, повадки зверей и птиц.

Уместно здесь вспомнить историю его фотографии «Сейган на водопаде». Сейган, как известно, очень путливый, и даже «МТО-1000» бассейна их прибить настолько, чтобы можно было получить приличный отчетчик размером 18 X 24. Поляков, зная повадки сайгаков, вел настойчивую охоту за животными острова Барса-Кельмес («Пойдем — не вернешься»). С ночи фотохотник «Зенитом» и «МТО-500» забирался в кусты и ждал. Ждал, несмотря

на одолавшую москверу, нестерпимый зной Арала. Он сумел выбрать удачную позицию, замаскироваться так, чтобы сайган не почувствовал его присутствия. Они пришли лишь в 2 часа дня. И вот намет спуск затвора. Снимок сдался. И сразу — в воду, смыть усталость, грязь, москву.

И таких снимков у Полякова немало. Он, пожалуй, один из немногих авторов, которые располагают целой фотосерией на эту тему.

Недавно в Фотохронике ТАСС была развернута персональная выставка работ Анатолия Полякова. Только-только родилась эта традиция — вывешивать на стендах редакции фотографии, сделанные лучшими авторами. Среди первых, кому было предоставлено право показывать свои работы, оказался собор по Средней Азии А. Поляков.

В коллекции его снимков было очень много горных пейзажей. Один из них особенно порашил зрителя. Это фотографии «У истоков Аму-Дарьи». Она была необыкновенной. Так рельефно изобразил, так резко контраст черного к белому. Репортер-альпинист нашел такую точку съемки, такие соотношения световых пятен, такое тонкий рисунок, что ему по-новому удалось реализовать свой замысел.

Поляков много и плодотворно снимает в горах. Он — автор многих оригинальных пейзажей, портретов нитересных людей и, конечно, альпинистов. Вспомним хотя бы его «Альпинизм-67» — восхождение на пик Ленина вместе с участниками маждунородных соревнований. А уникальные снимки ледника Иньшань, с которыми читатель «Советского фото» имел возможность познакомиться в прошлом году! Они поражают необычным светом, какой-то горниставой прозрачностью.

Репортер утверждает, что никакие особые секретов съемки в горах нет. Вот его несколько советов фотолубителям.

— Отправляясь туда, где лежит вечный снег и светит необыкновенно яркое солнце, необходимо брать фотокамеры, не боящиеся холода и снабженные рациональнейшей оптикой, — говорит Поляков. — Совершенно необходимо применение красного, оранжевого и ультрафиолетового фильтров. Интересные результаты дает комбинация красного и ультрафиолетового фильтров.

У Анатолия Полякова солидная собрание дипломов, медалей, призов с советских и маждунородных выставок. Его последние достижения — золотая медаль юбилейной фотовыставки «50 лет Октябрьской революции» на ВДНХ. И тоже — за серию фотографий, сделанных в горах. Нет сомнения, что эта коллекция будет пополняться с каждым годом.

В. СОЗИНОВ,
старший редактор Фотохроники ТАСС

Передо мной — объемистая папка, на обложке которой надпись: «А. Поляков». Здесь аккуратно подшиты копии всех телеграмм, киструктивных писем, творческих заданий, служебных сообщений, направленных редакцией фотонформации ТАСС своему собственному корреспонденту.

Перелистыв страницы этой папки. Вот каково количество документов: «Ускорить присылку негативов маждунородной выставки», «Срочно сообщить темы съемки предпраздничных событий», «Снимки лаварытия высылайте первым самолетом».

Лаконичные телеграфные строки характеризуют напряженный ритм трудовых будней тассовского фоторепортера. Одна съемка следует за другой — пуск новых промышленных объектов, начало посевных работ, приезд делегации... И так — день за днем.

Из многих лапок лерепкиси редакции со своими собственными корреспондентами я не случайно выбрал папку именно Анатолия Николаевича Полякова. По стажу работы в ТАСС он репортер молодой, конечно, но сравнительно с другими опытными мастерами, которые проработали в Фотохронике нашего агентства десятки лет. А Поляков пришел к нам в 1963 году из Таджикского телеграфного агентства. Но он был уже вполне зрелым, хорошо подготовленным фотожурналистом.

Вот еще один документ, характеризующий Полякова, как ищущего репортера: — выдержки из его письма своему коллеге, с разрешения которого я и привожу их: «Труднее всего оказалось



Тонг-Шень — край суровый



Ледник «Иштылчан» — Тонг-Шень

Анатолий ПОЛЯКОВ

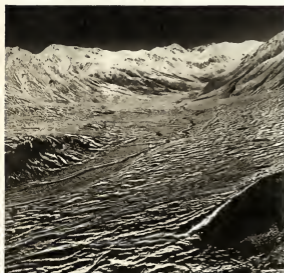
Тонг-Шень





Конский табун

Там, где реки берут свое начало...



Пернатый хищник



ЛЮДИ ВЫСОКОГО МУЖЕСТВА



В этих снимках вы не увидите развалин мирных городов и пылающих от матаппа деревенских жилищ. На фотографии не видно трупов женщин и детей, погибших от рук американских вояков. Автор не позыывает нам поднятых в небо орудий народной армии и обломков американских самолетов, сбитых вьетнамскими ракетчиками. Трагедия и жуткий канал борьбы вьетнамского народа остаются за кадром. Но мы чувствуем, видим своим внутренним взором на снимках чехословацкого фотомастера Владимира Ламмера страдающий, но мужественно борющийся народ, для которого борьба за свободу стала повседневной жизнью.

Эти снимки дорожи своей простотой и искренностью отношения автора к героической борьбе народа Вьетнама, его личной причастностью к этой борьбе. Надо быть лодлиным другом вьетнамского народа, чтобы всего в нескольких фотографиях передать его характер, боевой дух и мужество.

Именно таких людей, с мягкими чертами лица, добрых, трудолюбивых и необыкновенно стойких в борьбе, аидея я, будучи в Демократической Республике Вьетнам. И вот у меня новая встреча с ними. С большой эмоциональной силой фотографии передают душевный настрой вьетнамских патриотов. На их лицах — выражение спокойствия, стойкости. Как бы ни было трудно, они будут бороться, строить, восстанавливать, а когда потребуются — стрелять. В передаче всего морального душевного настроя — ценность фотографий, мастерство их автора.

Я видела много такти, нан эта девушка. Юное, нежное лицо. Таюй девушке спойно бы трудиться, любить, быть счастливой. Но нередко она, нан и многие ее подруги, имеют шлепу, шлепу или платочек на стальную маску ополчения и выйдут с оружием в руках на оборонительные позиции. Часто их можно встретить в широкополую шляпе, сплетенной из толстых жгутов рисовой соломы. Такие шляпы носят и девушки, и шольники, и маленькие дети. Это их защита не только от солнца, но и от осколков шерковых бомб.

На полях Вьетнама всегда увидишь крестьянине — нормильца народа и армии. Его труд тяжел и опасен, равен ратному подвигу солдата. Таи же, нан и труд рабочего в цехах эвакуированных заводов, где рядом со станками всегда увидишь винтовку или легкий пулемет.

Десятки мнг, тысячи статей написаны о войне во Вьетнаме. Уже готовятся обвинительные документы для суда над агрессорами. Каждая правдивая фотография — неопровержимое сандетельство против американской военной, страстный призыв к народам мира своей активной борьбой добиться прекращения агрессии Соединенных Штатов во Вьетнаме. Не раз мне доводилось аидеть во Вьетнаме фоторепортеров. При первых звуках сирены они, обещанные немерами, бегут туда, где падают бомбы, устрояются «поймане» в объектив охваченный пламенем американский самолет, сбитый ракетчиками. Они ловят каждый «обычный» момент в жизни вьетнамского народа, чтобы потом за «обычностью» этих снимков перед людьми всего мира раскрылась широкая и потрясающая картина героизма и неслыханной стойкости этого народа, противостоящего мощной военной машине крупнейшей империалистической страны.

Своими снимками из Вьетнама прогрессивные фоторепортеры лляют преступления американских агрессоров, извуют и совесть человечества и тем самым активно борются на стороне вьетнамского народа. Их снимки — это страницы истории, которые навеки останутся в памяти человечества.

Ольге ЧЕЧЕТКИНА,
обозреватель газеты «Правда»



Владимир ЛАММЕР

Боец ополчения

Вьетнамская девушка

Рис будет





ПРАВДА О РОДНОЙ ЗЕМЛЕ

Творчество Мартина МАРТИНЧЕКА (Чехословакия)

Говорят, что работа художника состоит из двух фаз: сначала он что-то открывает, затем обрабатывает. Способность открывать определяет силу, убедительность произведений.

Понятие «открытие» обычно связывается в нашем представлении с чем-то неизвестным, неисследованным. А неизвестное всегда ассоциируется с расстояниями, с чем-то, что надо искать. Ну, а если художник не имеет возможности отправиться в далекое путешествие? Тогда еще большую силу имеет произведение, созданное художником на основе впечатлений, которые он черпает в окружающем его мире, впечатлений, привычных для нашего глаза и поэтому нами не воспринимаемых. В этом случае открытие, содержащееся в произведении, может сделать зрячими тех, кого привычка сделала слепыми.

Такого рода открытие может быть сделано художником всегда и везде.

Мартин Мартинчек, живущий в одном из живописнейших уголков Чехословакии — Липтове в Словакии, качал свой путь профессионального фотографа с желания изобразить новым способом самый обычный материал, которым люди пользуются каждый день, — дерево. И он снимал деревья — дерево, только что срубленное, спиленное, дерево сломенное, дерево с почками, согнувшееся дерево, голый ствол, ветви.

Народный поэт Лео Новомески написал к этим 62 фотографиям прекрасные стихи. Так родился первая книга Мартина Мартинчека, которую он назвал «Неизученный мир».

Книга очень быстро завоевала популярность не только в Чехословакии, но и далеко за ее пределами. Она

вышла в издательстве «Артиа» на немецком, английском и французском языках. В 1965 году она получила серебряные медали на Международной выставке полиграфического искусства в Лейпциге и на VIII художественной выставке в Сан-Паулу. Фрагменты из книги публиковали лондонские газеты «Таймс» и «Ункал ревю иллюстраций», большие статьи о ней поместили также английский профессиональный журнал «Фотограф» и западногерманский «Поллеграф».

После «Неизученного мира» Мартинчек попытается воспроизвести «незнакомое лицо реки. Старый рыбак, он много раз замечал, что в быстром течении горных рек, на речной поверхности и в глубинах свет иногда преломляется, создавая изумительные рисунки.

Сено

Из цикла «Лица в природе»





На пастбище

Фото Мартиничека

Семь месяцев Мартиничека фотографировал горные потоки, часто находясь по пояс в воде. Он хотел захватить хотя бы кусочек того скалозного видения, которое появляется на мгновение и тут же безвозвратно исчезает. В результате — новый цикл выразительных фотографий, в которых были написаны стихи поэтом Андреем Плавкой. Альбом этих фотографий выйдет вскоре в словском издательстве изобразительного искусства.

В период с 1965 год Мартиничека работает над третьим циклом фотографий, который он назвал «Вдохновение». Он стремился доказать, что природа сама может быть готовым художественным произведением.

Этот, третий цикл Мартиничека придает особенно большое значение. Они научили его делать невидимое видимым.

Мартиничека так пишет о своей работе: «Я стремлюсь фотографировать родную землю. Хочу рассказать с помощью фотографии правду о ней и о людях, которые на ней живут. Чем познания и правдивая будет моя фотография, тем она будет универсальней».

Недавно вышла новая книга Мартиничека «Мы достойны уважения». Она посвящена старым людям и так же проникнута большим гуманистическим смыслом, как и его первые произведения. В ней выражены приязнь и уважение к тем людям, рядом с которыми он прожил десятки лет. Он восхищается их светлой печалью и глубиной жизненной мудрости.

Одни из критиков так писали об этой книге: «Мир старых людей, это по-человечески великая и художественно выразительная тема, найденная в лице Мартиничека тонкого и умного интерпретатора. Одинокие люди из Литовского положения на многих других старых людей, но кое в чем они неповторимы и исключительны: их мышление, чув-

ства, поступки сформированы местными традициями, средой, природой. Это суровые мужички и честные женщины... Необычайно живые, выразительные портретные фотографии запечатлевают тончайшие движения в выражении и в мимике лица...»

Фотолозией о природе и людях можно назвать следующую книгу Мартиничека — «Люди в горах», тепло принятую фотографической общественностью в Чехословакии и за рубежом.

Работы Мартиничека постоянно, с момента его первых шагов в фотографию, публикуются в чешском журнале «Фотография». Журнал всегда поддерживал фотомастера, вдохновлял его на дальнейшие творческие поиски, тепло относился к его деятельности. В последние годы много внимания уделяет творчеству Мартиничека и журнал «Чехословацкая фотография».

Мартиничека, являясь членом Союза чехословацких художников, участвует в многочисленных выставках, проводимых Союзом в стране и за рубежом. Его снимки демонстрируются на выставках, подобных упомянутой выше V международной выставке художественной фотографии в Нью-Йорке, «Интерпресс-фото 66» в Москве (там было выставлено 4 его фотографии из цикла «Война»), «Экспо-67» в Монреале и т. д.

В январе — апреле 1967 года работы Мартиничека, первого словацкого фотохудожника, были выставлены в залах Словацкой национальной галереи в Братиславе. Это свидетельствует о подлинном признании творчества фотомастера.

В заключение следует добавить, что Мартиничека в настоящее время 55 лет. Он оставил свою прежнюю профессиональную юрскую, чтобы целиком отдаться любимому делу — фотографии.

Эстер ШИМЕРОВА
(Чехословакия)

Человек, в течение тридцати лет бывший другом великого художника, открывает некоторые удивительнейшие истины о воздействии фотографического видения на искусство Пикассо.

В юности я пришел. Я думал как раз о фотографии нынешним утром. Проснувшись, ужасно взломаченный, я взглянул на себя в зеркало — и какая мысль пришла мне в голову? Я ложелся, что я не фотограф! Ведь есть огромная разница в том, когда тебя видят другие и когда в определенный момент видишь сам себя в зеркале. Несколько раз в жизни я подглядывал некие выражения собственного лица, которые я никогда не мог обнаружить в моих портретах. И, может быть, это самые правдивые из всех моих выражений. Стоило бы проделать дырку в зеркале, поставить сзади него объектив, и ухватить наиболее сокровенные движения моего лица, чтобы вы даме и не подозревали об этом...»

С такими словами принял меня Пикассо однажды утром, 27 апреля 1964 года, во время окупаения, в своей мастерской на улице Великий Августин. Естественно, он ронял и много других замечаний о фотографии во время многочисленных наших встреч. Я упомянул это одно, потому что однажды, как-то в 1939-м, он зашел посмотреть мои снимки ларинской жизни: свидок и из девиц, преступников, гомосексуалистов, места незаконной продажи спиртных напитков, тащившиеся запы, окупные притоны, публичные дома.

«Когда видишь то, что выражаете в фотографии», говорил он мне, — понимаешь, что есть вещи, которые далее не могут оставаться предметом живописи. Зачем художнику возиться с вещами, которые можно так четко передать с помощью объектива фотоаппарата? Ведь не преда ли, это абсурд! Фотография достала нас физически, она может освободить живописца от всякой литературы, событийности и даже от предмета. Во всяком случае, определенный аспект предмета принадлежит теперь только фотографии. Так почему бы художникам не воспользоваться своей новейшей свободой и не заняться чем-нибудь другим!»

Любит Пикассо фотографию или не любит? Любит он фотографироваться или не любит? Часто он думает о фотографии! Пользовался ли фотография не его творчеством? Несомненно, эти вопросы заслуживают глубокого исследования. Здесь я могу лишь дать моментальную зарисовку, основанную на некоторых интуитивных выводах и наблюдениях.

Первое наблюдение: благодаря роли, которую они играли и продолжают играть в его жизни, фотографии зем-

Автор статьи — Брасен — известный французский фотограф.

ПИКАССО И ФОТОГРАФИЯ

БРАССАН

мают важное место в его творческой ценности... Можно по крайней мере сказать, что его друзья-фотографы столь же важны для него, как и его друзья-художники, скульпторы, коллекционеры или матadors.

Первый человек, осмелившийся покезять работы Пикассо в Соединенных Штатах, был фотограф Альфред Стиглиц. Не знаю, был ли Пикассо лично знаком с этим великим американским фотографом, который на только оставил значительный след в истории фотографии, но был человеком открытой души и живого ума. В своей нью-йоркской галерее он выставил произведения нескольких великих художников — значительных современного искусства, в том числе Пикассо, Матисса и скульптора Микеланджело. Именно ок вместе с Атиже ок Фракни ок Эммерсоном в Ангелик вернул фотографию на верный путь реальности после всех ее шатаний в сфере ложного художественного изобразительства.

Еще до первой мировой войны Пикассо подружился с другим американским фотографом, счастливым юнчиком к поминке, — его зовут Мак Рай. Он был знаком с художниками, окружавшими Гертрудой Стайн. Большинство фотографий Пикассо в то время оказались редкими — было сделано Мак Райем.

Сам я знаю Пикассо уже 35 лет — с 1932 года, когда мы вместе работали над изданием журнала «Минотавр». Тогда Пикассо был 51 год. Об этом времени я рассказываю в своей книге. Здесь я ограничусь лишь одним эпизодом, показывающим, как фотография оказала прямое влияние на его искусство.

Тогда я еще пользовался стеклянными пластинками. Они заволакивали магазин, они были тяжелые. У меня всегда был запас на 24 снимка. Если мне хотелось сделать больше, я незамедлительно перезаряжал аппарат в черном мешке для перезарядки. Мне приходилось это продлевать несколько раз и дома у Пикассо, на улице Босхес или в Букенсбурге. Я бы не стал повторять о технических деталях, если бы одержимый не оставил на столе у Пикассо неэкспонированную стеклянную пластинку.

Пикассо обнаружил мою пластинку, пощупал ее, обнюхал, обследовал, был сначала заинтригован, а потом ошеломлен. Не знаю, видел ли он когда-нибудь гравюры, сделанные Коро на стеклянной пластинке, покрытой жевательной. Так или иначе, он не мог устоять перед потребностью использовать ровную поверхность, гладкую, как лед на замерзшем озере. Когда я вернулся в студию на следующий день или через день, ок с озорной улыбкой протянул мне пластинку, осторожно держа ее большим и указательным пальцем, чтобы мне она была видна на свет.

«Смотри, что я сделал с твоей пластинкой», — сказал он.

Действительно, это не была уже девственная поверхность. Его басноче-

но терпеливые пальцы, вооруженные гравировальной иглой, превратили ее в крошечную, 2,5 х 3,5 дюйма, картинку Пикассо. Я очень хорошо ее помню. На ней был изображен женский профиль, в стиле его картин к скульптур, вдохновленных Мари-Терез Вальтер — миниатюрный вариант его шедевра «Женщина перед зеркалом», шедшего в мерте того же 1932 года, печатанного в цвете в «Минотавре», а теперь принадлежащего Музею современного искусства в Нью-Йорке.

Я хотел взять пластинку с собой и сделать с нее пробный отпечаток.

«Нет, нет, — сказал он. — Оставь ее. Мне еще нужно над ней поработать. Я отдам тебе ее в следующий раз».

«В следующий раз!» Потомно я даже сплоском часто имел случай убедиться, что на его языке «следующий раз» значит «никогда». Что стало с той пластинкой? Я ни разу не видел ее воспроизведенной. Может быть, она лежит где-нибудь на дне чемодана! Разбитая! Пропала! Так или иначе, идея оригинальной гравюры на фотопластике не дала первый подобный опыт датируется пятью годами раньше, чем серия фотографий, сделанных в 1937 году в сотрудничестве с Дорой Маар.

ОНА ПРИВЕЛА ЕГО К ФОТОГРАФИИ

Дора Маар... Нельзя отрицать, что во власти, которой она обладала над Пикассо, большое значение имел ее талант фотографа. Именно она познакомила его с камерой и с печатником

в затемненной комнате. Любопытны «фотографии», которых Пикассо пытался снять в органическое целое фотографический образ и фотополно предмета, сделанную самим этим предметом: толя, кружка, в руке линий, нарисованных его рукой не желанно. И именно Дора Маар, благодаря своему постоянному присутствию у Пикассо во время создания «Герники», последовательно фиксировала резкие картины с помощью камеры.

Тогда в ишем окружении было много фотографов. Я называю здесь только тех, кто был более или менее связан с Пикассо. Капа, совсем молодым трагически погибшим в Индонезии. Ок оставил серию фотографий Пикассо с его молодой семьей, снятых на берегу залива Хуан. Сима, тонкий художник-мимиксер, фотографировал его и его работы в основном в Антибский период, во дворце Гримальди. Робер Дюко оставил документы о его керамическом периоде в Валлорисе. Микл, американский фотограф и инвентарист, задумав и сфотографировал ок ссыпшью любительской рисунки Пикассо, сделанные специально для намары. Дэвид Дуглас Данкиш, автор «Пикассо о Пикассо» и довольно авторитетного собрания фотографий, показывающих Пикассо главным образом с клоушеской стороны, долгое время был близок к нему. Ирландский фотограф Кунн, который жил в Ницце, тоже стал одним из близких друзей художника. В течение десяти лет он фотографировал Пикассо за работой. Ему принадлежит книга «Пикассо за работой», издаваемая в Швейцарии. Наконец, в дол-

Брассан и Пикассо



нем упомянуть молодого фотографа Вилле из Валлориса, который составил килгу из фотографий Пикассо к Жаклин на ферме Рот-Дам де Ви в Моксане, а также роскошное издание, вышедшее ограниченным тиражом, — «Три света дня» (текст Жюль Превера). В этой книге Пикассо повзрослел в новом, непосредственном отношении к сфере фотографии. Но на этот раз союзу фотографии и печати показались уже менее удачным.

ЛЮБИТ ИЛИ НЕТИ

Было бы логичным спросить, почему не возникло вопроса, любит ли Пикассо фотографироваться? Я должен сделать любительское наблюдение. Хотя он рисовал свое лицо — и не только лицо, но и руки, и масть, где он жил, своих женщин, детей — и хотя он испытывает страстный интерес к собственной парсоне, фотографировать его очень немногочисленны. Некоторые периоды его жизни вообще не запечатлели как пленки. Может быть, по мере того, как он стал меньше интересоваться своим лицом, он отдавал его фотографии. А может быть Пикассо, по мере того как он созревал и начинал отдавать себе отчет в важности своего творчества и исключительной роли, ему принадлежавшей, перестал отказываться от возможности запечатлеть с помощью камеры свои повседневное существование, врандобию к фотографам перешел в терпимость к коим-либо благосклонности, если не сочувствию. С возрастом это отношение изменилось. Он теперь не только не отказывался фотографироваться, но и сам подавал более или менее остроумные идеи фотографу, увлекался игрой, принимал режиссера режисе пикники. Например, фотографию, которую в декабре 28 апреля 1949 года в его студии на улице Вейкши Августиков. Перед огромным полотном, изображающим обаятельную не отделе, с Жюль Марз у ее ног в качестве куртизанки. Пикассо хватил кисть и палитру и сыграл художником в своеобразном экстазе. Это было его идея. По своей ничтожности в быт никогда не стал ставить его выступать в роли клоуна, как это делал впоследствии другие фотографы, пользуясь его добрым характером.

Все творчество Пикассо окружается вокруг действительности, а справедливо или несправедливо (с моей точки зрения, несправедливо) фотография стала для нас «точным образом реальности», неким *alter ego* действительности. Творчество Пикассо нем бы привнесло фотографии, вращается вокруг нее, но крика, которую оно очерчивает, — не мртг. Это огромный златный момент, энциклопедическая орбита, которая иногда то близко приближается к центру притяжения, что, наконец, она может сгореть, то отойдет от него на такое расстояние, что, кажется, уходит из-под власти гравитации. Творчество Пикассо сильно отмечено алогизмом и парадоксом. В некоторые периоды жизни его усилие воспринимает действительность с фотографической точностью — столько же велики, как и другие — полностью уйти от действительности.

КАК НАЧАЛСЯ КУБИЗМ

Всю свою жизнь он свободно использовал фотографию в качестве свидетеля, как для того, чтобы доказать, что созданных им было не так уж далеко от реальности, так и для того, чтобы подчеркнуть значительное расстояние, которое его от нее отдавало. Летом 1909 года Пикассо поехал в Орта де Сан-Хуан в Испанию. Там он рисовал ставшие поселенки, построенные в форме кубов арабско-средиземноморского происхождения. Три таких «кубистских» ландшафта — ибо это и было началом кубизма — приобрела Гертруда Стайн и выставила их в своем салоне. Гости кричали «уэс!»; но Пикассо и Фернанде сфотографировали эти же деревни и дали посетителям Гертруде Стайн. Когда посетители свелись и протестовали, она доставала эти фотографии и говорила: «Вы, конечно, можете сказать, что эти ландшафты слишком реалистичны — вы не ошибаетесь. Но нельзя же ругать эти картины за их фотографическую точность».

Но в 1946 году, когда Сидней Джайкс захотел запечатлеть в книге портреты, ландшафты к интормурты рядом с фотографическими предлогами, вздохнувшими вторично на эти рисунки (это были мои фотографии), Пикассо был в восторге от такого размещения материала и сказал мне: «Это замечательная идея. Теперь-то они убедятся, что к ничтожному фотографическому не копируют». С его точки зрения фотография была не только свидетелем верности действительности, но, наоборот, доказывала, что картины имели лишь самую отдающую связь с действительностью. История фотографией деревни Орта де Сан-Хуан доказывает, что Пикассо сам никогда делал снимки. Как ни странно, но на этот вопрос он всегда отвечал самым уклончивым образом. Но на этот счет имеются лишь косвенные доказательства — в прочтении только Гертруде Стайн (из «Автобиографии Алисы Б. Токлас»), которая сказала о Пикассо, когда тот жил как булваре Клиши: «Он делал интормурты и фотографировал их».

ФОТОГРАФИЯ ВЕЗДУША

Что касается прямого влияния фотографии на его творчество, в некоторых рисунках и картинах оно видно. Пикассо признал, что они основаны на фотографии. Один рисунок 1920 года, который изображает человека, обложившего на холмике в приватной тог да позе, — это явная трансформация фотографии. Другой рисунок 1923 года, с необыкновенно четко выписанными деталями, изображает его сына Пелу, сидющего на осле. Удачей и носителя шерсть животного выписаны с поразительной точностью. «Некоторые картины и рисунки Пикассо», — говорит мадам Виттен, — обладают фотографической точностью деталей. Но даже и потом, когда Пикассо делал и в разных направлениях уходил от реальности, в его творчестве нередко были эти краткие возвраты к реализму. В его панно с рисунками полно таких примеров. Открыв любую из них, к какому бы периоду она ни принадлежала, можно быть уверенным, что сре-

дн портретов, сведенных к символам к схемам, непременно найдется рисунок абсолютно реалистичным, на который можно сослаться как на канону рисунку, являющую морщинку.

Еще одно неоспоримое влияние фотографии: несконные пропорции тела, сходные с теми, которые получаются при использовании короткофокусного объектива. В этом смысле характерны «Пляжи, кривосильный латент 1920 года в Хуан-де-Пан. Женщина на этом полотне угадана через объектив с необычайно коротким фокусным расстоянием и поэтому скелетные точно так же, как на фотографическом «ки» была Бранда, сорок лет спустя, сделанным с применением такого объектива: одна нога непропорционально длинная по сравнению с другой, короткой к маленькой, огромная рука как нога на первом плане, голова или рука сделаны тоньше, короче и, как рука, отодвинуты назад, этим головокружительным сокращением ракурса. Можно ли представить себе эти, место карикатурные искажения, до сих пор часто встречающиеся в работах Пикассо, без фотографического влияния?

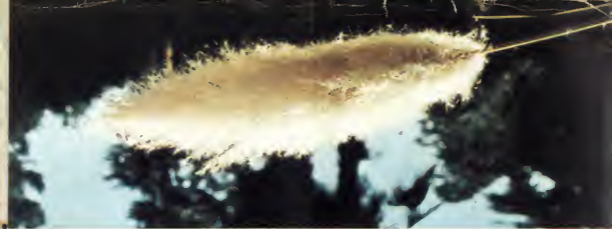
Я считаю, конечно, что есть еще одно влияние фотографии: важность детали, точно выписанной в рисунке, где все вроде бы сведено к схематичным. Как будто с помощью этой точно выписанной детали Пикассо хотел вернуть своему абстрактному предмету его специфический, неповторимый и индивидуальный характер. Это может быть лист или выгравдана лоза в ландшафте или рука редактора, перенесенная на первый план кизбирательным фокусом, как в картине «Онио студия».

Буденный перекрест камеру стоял для нас слишком очевидным, чтобы мы могли кайти все правды или творческие следы влияния фотографии на творчество Пикассо. И все же оно существует в той же степени, что и влияние Лотреке, Сезанна, Ван Гог, Гойи, Энгра и других мастеров. Невозможно было бы представить некоторые работы Пикассо без фотографической оптики, без ее визуального подхода. Фернанде Ойя не рассуждал об этом, когда, как куратор друзей собрался в доме математика Пресса. Они все приняли таблетики с гашетком и были охвачены новым ощущением. «В результате каждый совершил открытие», — говорила Фернанде... — Пикассо? Что увидел он в этот час истинный? Охваченный нерывным приступом, Пикассо кричал, что он открыл фотографию, что он покосился с собой, так как его нечего больше учиться.

Эта история о многом говорит. Она показывает, в какой степени обзор действительности, воспроизводимый фотографией, сопровождает его всю жизнь. Он хотел достичь воспроизведения, реального фотографического, и одновременно хотел уничтожить мельчайшие следы такого воспроизведения. Фотография остается тем скрытым центром, вокруг которого вращается его творчество.

«Popular Photographica»
Перевод с английского А. КОЗЛОВА

Рисунки В. ОРОНОВ, фотографии (Маски)









„МИРОВОЕ ПРЕСС-ФОТО 67“

На выставку «Мировое пресс-фото 67» в Гааге было представлено 3295 фотографий из 48 стран мира. Основная масса снимков — черно-белые и лишь 145 цветных. На стендах экспонировалось около 500 работ.

Художественный и технический уровень представленных работ не был ровным. В экспозиции оказалось немало с фотографическими отклонениями нечестно сделанных работ и просто слабых. Однако в каждом снимке чувствовалось стремление автора запечатлеть событие в наиболее острой динамичной форме.

Конечно, сама трюковка и форма подачи того или иного события были далеко не одинаковыми.

Различия в подходе к теме особенно проявились в показе войны во Вьетнаме. Вот одна из фотографий американского автора. На ней запечатлен поистине трагический момент: оккупант стоит в бравой позе, придавлив ногой горло вьетнамского юноши-патриота. На физиономии воина — самодовольное выражение. Другой оккупант обшаривает карманы пленного.

Достаточно одного взгляда на эту фотографию, чтобы понять, что хотел выразить автор. Он в сексционном стиле рекламирует могущество американского солдата, показывая его хозяином в чужой стране, воспекает и утверждает человеконенавистническую, заважническую политику империалистической сил США. Мол, смотрите, чужие солдаты-янки. Ему все дозволено, ему все подвластно!

В подобном стиле выполнены и остальные, посвященные войне во Вьетнаме фотографии, авторы которых — американские фотокорреспонденты. Этот же повар сразу проявляется и в снимках английских фотографов, показывающих события на Ближнем Востоке, в Адене и других «горячих» местах планеты. К сожалению, решения юрты не всегда отличались объективностью при оценке подобного рода фотографий. Этим объясняется тот факт, что высшие награды были присуждены в некоторых случаях авторам снимков, весьма спорных по своим достоинствам.

Иная трюковка, иная идея заложена в фотоочерке советского репортера Льва Портера «Янки в Северном Вьетнаме». Лавиночником, дерзко, без нажима и внешних эффектов наш фотокорреспондент позавал героями, высочайшее мастерство северовьетнамских воинов-патриотов, самоотверженно защищающих честь и независимость своей родины. На одной из фотографий — духовно убогий воздушный гангстер — пленный американский летчик. Вот он, логический бесславный конец воюющей янки. Фотография как бы предупреждает о том, что такой напад ждет каждого янки, если он не уберется с вьетнамской земли. Не случайно фоточерки Л. Портера, несмотря на резкое противодействие некоторых членов жюри и «давление со стороны», все же был отмечен почетным дипломом.

По разделу «Новости» жюри отдавало предпочтение снимкам острым, динамичным, ясно говорящим даже без подписей о том или ином событии. Снимки без злободневной смысловой нагрузки успехом не пользовались. Совершенно не принимались во внимание фотографии, выполненные специальной техникой (соларизация, броуновля и другие способы). Не получали одобрения снимки, в которых авторы демонстрировали чисто формальный прием, например, нарочитую смазку. Не техническую сторону работ всегда обращало пристальное внимание. «Фотография должна быть прежде всего фотографией», — часто можно было слышать такие слова и не заседавших жюри и в нулевах выставок.

В разделе «Жанры» преобладали работы, отображавшие подлинное переживание людей, их радости, страдания. Снимки с идиллическими пейзажами на индустриальную немедленно отбраковывались.

Спортивные фотографии, привлекавшие внимание членов жюри, можно было бы разделить на две категории. Снимки, отмеченные особой динамикой, кульминационные моменты состязаний, катастрофы и снимки, рассказывающие о веселых нелепых происшествиях в спорте.

К фоточеркам и фотосериям (не менее 4 фотографий) предъявлялись те же требования, что и к снимкам по разделу «Новости»: серия или очерк должны «читаться» без подписей, последовательно, четко и убедительно раскрывать тему.

Большой интерес был проявлен к тем называемым образным символическим снимкам. Теннис, например, как снимок голландского фотомастера Г. Клина «Полтора года жизни — полтора года голода». На снимке — лицо изможденного голодом ребенка. Этот снимок получил по разделу «Художественная фотография» золотую медаль. Однако безжалостно браковались «символические» фотографии с «торчащими ушами инсценировки».

Из 500 работ, помещенных на стендах, 70 принадлежало фотомастерам нашей страны. Работы В. Ахлюмова «К Ленину», Л. Бергольцева «В споре рождается истина», А. Птицына «Лестница» были помещены Оргкомитетом в выставочном «Ежегоднике». Большим вниманием посетителей «Мирового пресс-фото 67» пользовались спортивные фотографии В. Шендрин, Ю. Сомова, Ю. Долгачев, жанровые снимки В. Егорова, Е. Кассина, портреты Д. Донского, В. Паренчева и других.

Однако нельзя умолчать и о недостатках нашей коллекции. Некоторые фотографии советских авторов не отвечали по своему характеру условиям выставки, ее основным требованиям: актуальности, событийности, журналистский подход к решению темы. В коллекции оказались работы, достойные украсить стены фотосалонов, выставок художественной фотографии, но не ежегодной выставки фотографий для прессы. Очерки и серии, нечитающиеся менее четырех фотографий, жюри, согласно условиям, отклоняло.

Из всего этого нам следует сделать выводы при подготовке и очередной выставке «Мирового пресс-фото 68». Она откроется в конце сентября — начале октября этого года. Фотографии будут приниматься на выставку, если они сняты в период между 1 января и 15 сентября 1968 г.

Особое внимание нужно обратить на заблаговременный и тщательный отбор работ в соответствии с предъявляемыми профессиональными требованиями. Разумеется, советские фотомастера и впредь не будут гнаться за дешевой сенсацией, но актуальность и событийность в снимках, отражающих трудовые подвиги советских людей, наши достижения в науке, культуре, спорте, необходимы. Нужны портреты наших замечательных современников (из «Мирового пресс-фото 68» предполагается учреждение раздела «Портреты»).

Высокое мастерство советских фотокорреспондентов было широко признано на «Мировом пресс-фото 67». Мы можем смело вступать в соревнование с фотокорреспондентами других стран. Но готовиться к этой выставке надо заблаговременно, учитывая ее специфику, взвешивая и строго отбирая работы.

В. МАЛЫШЕВ
Фото автора

У стендов выставки



ЭСТЕТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

М. КАГАН, кандидат искусствоведения

3. ХУДОЖЕСТВЕННО- ОБРАЗНАЯ ПРИРОДА ФОТОИСКУССТВА

Условии, при которых фотозображение жизни становится художественным, могут быть выявлены достаточно точно при сопоставлении серии снимков испанского фотографа Х. К. Фонта «Коррида», отмеченной золотой медалью на выставке «Интерпресс-фото 66», со снимком В. Пичхулина «Губойко». Избранное нами сопоставление показательно, во-первых, потому, что перед нами два крайних случая, между которыми существует широкая шкала переходных форм (движение от чистой документальности и субъективному окрашиванию факта и, наконец, к снимкам собственно художественным) и, во-вторых, потому, что объекты изображения тут сходны, а наличие или отсутствие цвета не имеет с интересующей нас сейчас точки зрения существенного значения.

Фотографии В. Пичхулина — типичный хорошо выполненный документальный снимок. Он рассказывает, как протекает запечатлеленная им спортивная игра. Мы получили бы от ней более подробное представление, увидев большее количество снимков, фиксирующих разные ее моменты и ситуации. Но и единственный снимок несет нам ту меру фактической информации, какую он способен вобрать в себя: мы видим естественную, природную среду, в которой происходит игра; видим, что представляет собой спортивный инвентарь, одежда игроков, чувством движимую движущую и т. д. Здесь к композиции,

и формат ядра, его пространственная емкость и светотеневые отношения служат главной цели фотографа: воспроизвести объективно протекающее действие с возможной в данном моменте изображения точностью, обстоятельностью и полнотой. Естественно, что самого фотографа мы в кадре не видим — не видим, разумеется, не только физически, но и духовно, то есть не чувствуем его отношения к изображаемому, особенностей его восприятия, переживания, оценки. Всего этого нет потому, что репортёр не ставил перед собой задачи в строго документальном снимке на спортивную тему «докладывать» нам об этом; он должен был, напротив, проявить главное качество фоторепортера-документалиста — высочайшую меру скромности, самоотречения, самоустранения. Фотограф действительно покрововал своим «я» во имя предельно объективного воссоздания жизненного факта; он словно говорит нам своей фотографией: «вы этого никогда не видели, а это весьма любопытно, и я хочу вам это показать, а мое восприятие, мои впечатления и переживания вам в данном случае ни к чему, и оставлю их при себе.» Нетрудно понять, что в еще большей степени подобная позиция самоустранения субъекта характерна для научной фотографии.

Совсем о другом говорят нам снимки Х. К. Фонта. В них фотограф решает сознательно и весьма последовательно не документальную и не научно-познавательную, а совсем иную творческую задачу. Он избирает такое соотношение диафрагмы и экспозиции, при котором все обстоятельства и детали изображаемого действия должны как бы раствориться, расплыться, а иногда попросту исчезнуть. Разумеется, человек с фотоаппаратом, в отличие от человека с наравдашом или кистью, в той или иной степени всегда точно воспроизводит объективную реальность, отчего фотозображение приобретает известную меру документальности; как бы минимальна она в данном случае ни была, в ее наличии легко убедиться, сравнив снимки Х. К. Фонта, например, с рисунками Пинассо на ту же тему. Однако крайнее интересно и показательно, что Х. К. Фонт эти меры документальности совсем не стесняет (в отличие от некоторых современных «форминков» от фотографии, стыдящихся ее неразрывной связи с реальностью и избегающих всевозможные технические приемы для того, чтобы полностью очистить фотографию от документальности, а значит, и от изобразительности, отчего она в конечном счете превра-

щается в... простое подобие абстрактной живописи). Напротив, Х. К. Фонт активно ценит заложенное в самой природе фотозображения начало документальности, делающее художественный образ в фотоскусстве, в отличие от образа в живописи, образом художественно-документальным. Ибо прелесть художественного фотоочерка «Коррида» состоит именно в том, что он заставляет нас, зрителей, поверить: автор снимка ничего не выдумал, не подменил реальность фантазией; коррида развертывается именно так, как снимки рассказывают: дело, однако, в том, что рассказывают они не просто и не только об этом, а и о том, как отражается коррида в сознании, в ощущениях, в переживаниях автора — ведь это он, поглощенный единоборством торредора и быка, не замечает уже ничего вокруг, ведь это в его восприятии стремительно движущиеся предметы теряют четкость очертаний, ведь это извращенный драматизм его переживаний передается феерией мчащихся, стилизованных, перенервующих друг друга контрастных и звучных пятен цвета...

Ты же изображаешь действия, переставляет в образ этого действия — образ головокружительной, захватывающей дух, блистательно-ирисковой и одновременно смертельно опасной игры-боя, сражения-забавы, таяния-охоты. В этом образе изображаемый объект предстает перед нами не тенью, явкой он сам по себе, а не независимо от нашего и некую отношения, а тенью, явкой он в субъективном преломлении авторского восприятия, переживания, его духовной оценки. В этом образе запечатлеленный объект дан не в отношении к одному только глазу человека, представителю фотообъектива, а в отношении к психологии автора, его эмоциональной жизни, мировосприятию. Это значит, что создание художественного образа исключает необходимость фотосубъективисту самоотречение и самоотключение; напротив, решение художественно-образной задачи предполагает активность самовыражения фотохудожника в создаваемом им изображении.

Анализ фотоочерка Х. К. Фонта показывает: установка на художественно-образное воспроизведение жизни отличается от установок информативно-документальной тем, что в фотоскусстве документальность становится не единственной и даже не главной целью изображения, а лишь сопутствует достижению собственно-художественного эффекта и поэтому подчиняется требованиям образного решения снимка. Понятно, что способом подчинения

Начало см. «Советское фото», 1968, № 2, 3.

Теоретические очерки



В. ПИХУЛЯН. Галопом (Новое поле)

документальности художественно-образной выразительности снимки могут быть весьма и весьма различными. Способы эти располагаются на довольно широком диапазоне возможностей, и та структура, которую мы обнаружили в «Кориде», находится как бы на одном конце этого диапазона, поскольку момент документально-изобразительный сведен в ней к минимуму. Но вот другой художественный фоточерк, экспозиционный на той же выставке, — снимки итальянского мастера Н. Сиафиди «Мифия» — представляет другой конец этого диапазона. Здесь документальность не сводится к минимуму, вообще необходимому в фотографии, не отступает на задний план, а остается на переднем плане образной структуры изображения, непосредственно воплощая его художественно-выразительный смысл. В статье «Документальность и образность фотографии» («Советское фото», 1967, № 3) А.н. Вартанов сделал хороший анализ этой фотосюжета, но явно неудачно сформулировал общий вывод, говоря, что в ней «сама документальная природа снимка становится

искусством». Ни в данном случае, ни в каком-либо другом документальность сама по себе искусством стать не может; бываю, однако, тонкие произведения искусства — и «Мифия» принадлежит к их числу, — а которых художественное и документальное начало оказываются уравновешенными, взаимно проникают друг в друга, становясь одним гармоническим целым. Сохраняя всю полноту документальности, снимки «Мифия» расширяют через все свой идейно-эмоциональный пафос — пафос гнева и сочувствия, возмущения и душевной боли. Следовательно, и тут документальность, как бы ни была высока ее мера, является не самоцелью, а только средством для решения художественно-выразительной задачи.

Таков общий закон, определяющий художественно-образную природу фотосюжета и его принципиальное отличие от фотодокументалистики. Именно отсюда проистекает другое их существенное различие — то, что ценность документальной фотографии определяется не столько ее собственными техническими достоинствами, сколько в первую очередь социальным значением изображаемого объекта. Если он обладает широкой общественной значимостью, фотодокумент оказывается достойным опубликования в газете или журнале, экспонирования на выставке; если объект обладает более узкой специальной значимостью, его изображение будет представлять ценность лишь в соответствующей профессиональной среде, — скажем, юридической, военной, спортивной и т. п.; наконец, если объект имеет чисто семейное или даже личное значение, его изображение окажется интересным и нужным только в личном или семейном фотоархиве. Что же касается художественной фотографии, то ее ценность в принципе не детерминирована жестко и определенно значимостью изображаемого. Мы видим в художественном снимке лицо незнамого нам ребенка или старца, ставку королевы, сидящих на телеграфном столбе, лодку, уснувшую у берега озера, напоенцы, несколько простых предметов, появившихся на столе, и мы отчетливо сознаем, что нет никакого резона документировать существование этих вещей, лиц, для людей, а фотосюжетом, вдобавок живописи или поэзии, может для нас изображение этих объектов глубоко интересным, важным, волнующим, потому что художественный смысл такого изображения заключен не в документальной фиксации их записочного существования, а в выявлении

их человеческой, духовной, психологической ценности.

Художественный фотопейзаж привлекает наше внимание только потому, что представляет собой, как обычно говорят, «пейзаж с настроением». Вдумываясь в это привычное, но весьма странное для трезвого ума определение — не бессмысленно ли оно? Разве может быть у воды и неба, у листвы и камней какое-то настроение? Иметь настроение — это ведь свойство человека, а не природы! Но если с научной точки зрения определение «пейзаж с настроением» действительно абсурдно, то с эстетической точки зрения оно абсолютно точно. Оно определяет внутреннюю диалектику художественного образа, в котором противоречно сливаются в единое целое объект и субъект, природное и человеческое, материальное и духовное. Подлинный фотхудожник может сказать вместе с Тютчевым:

Не то, что мните вы, природа —
Не слепок, не бездумный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Это значит, что в художественном образе природы перед нами не самодеятельное изображение материальных предметов, а определенное душевное состояние человека — потому-то фотопейзаж вызывает эмоциональный отклик в душе зрителя, переживается им, а не просто рассматривается.

Подход к этой проблеме с позиций семиотики — науки о законах закрепления и распространения информации в различных знаковых системах — мы могли бы связать, что такое фотопейзаж есть своего рода знак, только документальный фотоснимок — это знак материального предмета, в художественный образ в фотографии — живя присутствием человека в предметном мире, знак одухотворенности, очеловеченности этого мира.

Но как же возникает такой художественно-образный знак в фотографии, если запечатлеваемые ею явления в действительности все-таки не обладают ни «душой», ни «свободой», ни «любовью», ни «языком»?

Дело в том, что любое реальное явление в природе и в человеческой жизни есть процесс, безостановочное движение и изменение. В этом процессе явление остается самим собой и, вместе с тем, постоянно меняется: не меняется рисунок облаков на небе, освеще-

Х. К. ФОНТ. Серия «Коридор»



шение ландшафта, выражение глаз человека, его поза, соотношение неподвижных предметов в поле зрения наблюдателя, поскольку сам он находится в непрерывном движении. Как сказал Гераклит, «нельзя дважды войти в одну и ту же реку, потому что вода уже не та, и ты уже не тот».

Фотоаппарат обладает чудесной способностью схватывать в этом динамическом потоке мгновение и останавливать его, увековечивать. Фотоаппарат реализует заветное поэта: «Остановись, мгновение, ты прекрасно!» Но прекрасно, поэтично, выразительно далеко не каждое мгновение. Подобно тому, как охотник, выслеживая жертву, выбирает для выстрела оптимальную с баллистической точки зрения ситуацию, фотограф-художник находит в постоянно меняющемся обилие наблюдаемого или явления одну из его трансформаций, оптимальную с эстетической точки зрения. Речь идет о таком мгновении, когда жизненное явление вдруг предстает перед нашим взором столь выразительно, как кажется сотворенным по законам искусства, художественно-скульптурно-образным, а не естественно образованным. Мы хорошо знаем, например, что ветер не может быть «слабым», что море не может «возмущаться», что деревья не могут «стоять», но мы пользуемся этими олицетворениями, когда природа выступает перед нами в таком виде, который ассоциируется с нашими чувствами, настроениями, душевными движениями; в подобных случаях мы невольно начинаем воспринимать природу как носительницу собственных наших духовных сил и способностей.

Фотограф-художник — это человек, обладающий особенно развитой чутко-

стью к подобным проявлениям «естественной художественности» в реальном мире. Он подстергает эти ничтожные проблески максимальной выразительности в динамике реального бытия и, властвуя данной ему техникой, повелевает: «Остановись, мгновение...» Так средствами фотозображения делает он то, что Белинский называл «изяществом поэзии из прозы жизни».

Это относится в полной мере и к изображению средствами фотоконстаа человека и всех форм его социальной деятельности. И здесь, в естественном течении человеческой жизни, складываются подчас ситуации, когда экспрессивность поз, жестов, мимики, взгляда, взаимодействия людей достигает такой остроты, какой не всякий актер или режиссер способен сознательно добиться. Эти-то мгновения и ищет настоящий фотограф-художник, и когда ему удается их схватить, возникают такие величественные по единству психологической и пластической выразительности образы, как, скажем, исполнения высокого драматического сцена встречи званников Брестской крепости в известном снимке М. Ганкина. Когда же те, кто не умеет видеть «художественные импровизации» своей жизни и пытается превратить жизнь в лицедейство, «режиссируют» изображаемое событие, делая из реальных людей «персонажей», и расставляют их по банальным правилам театральной мизансцены или академической картины, тогда художественная фотография понижается жалким, фальшивым, спекулятивным суррогатом.

И все же, как бы ни был зорек «образный глаз» фотографа-художника, возможности фотоконстаа не ограничиваются простой фиксацией счастливо

найденных выразительных мгновений. Ибо у фотографа-художника всегда есть потребность усилить, повысить степень выразительности реального жизненного явления. Его объектив должен стать, говоря словами Маяковского, «не зеркалом, а увеличивающим стеклом», — разумеется, не в прямом, а в переносном смысле слова, то есть должен прояснить, очистить, сконцентрировать, активизировать выразительность изображаемого. В его распоряжении — многообразные средства, с помощью которых такая задача может быть решена: кадрирование снимка, способное выделить главное, укрупнить его, освободить от случайных примесей, неизбежных в реальном течении жизни; определение формата снимка, играющего ту же роль концентратора внимания, направляющего восприятие по нужному эмоциональному руслу; светосъемка, позволяющая сделать снимок более мягким или более жестким, контрастным, позволяющее усилить или ослабить реальные отношения темного и светлого... Короче говоря, не поднимая безусловную правоту действительной жизни нарочитыми инсценировками и подстроениями композициями, фотограф-художник продолжает дело, начатое жизнью, целесообразно выращенный в ходе изготвления своего снимка из зерна естественной художественности растение подлинного, рукотворного искусства. Именно на этом, втором этапе творчества реализуются все потенциальные возможности, заключенные в остановленном на пленке выразительном мгновении, иначе говоря — завершается процесс воплощения содержания фотообраза в художественно значимую форму.

(Продолжение следует)

„ФОТОЛЕТОПИСЬ НАШЕЙ РОДИНЫ“

ИТОГИ ВСЕСОЮЗНОГО ФОТОКОНКУРСА

В январе 1966 г. Центральный государственный архив кино-фотофонодокументов СССР, Красноярский механический завод и редакция журнала «Советское фото» объявили Всесоюзный фотоконкурс «Фотолетопись нашей Родины».

На конкурс было представлено 1663 фотографии 301 автора, в которых нашли свое отражение различные стороны жизни нашего народа.

Жюри при оценке конкурсных работ прежде всего исходило из их содержания, особо отмечая серии снимков, наиболее полно раскрывающие те или иные события. Многие авторы — мастера репортажной фотографии и фотолюбители — представили большое число снимков, запечатлевших пафос трудовых будней замечательных советских труженников.

Председатели конкурса «Фотолетопись нашей Родины» удостоены:

ПЕРВОЯ ПРЕМИИ (фотоаппарат «Зенит-Е») —

Л. Беспалов (Москва) — серия «Празднование 90-летия Ф. Н. Петрова»; А. Рыбач (Ялта) — серия «Видные советские и зарубежные деятели в Ялте»; Э. Чикалки (Алма-Ата) — серия «Обнаголение Голодной степи».

ВТОРОЯ ПРЕМИИ (объектив «Танр-11») —

А. И. Акальин (Минск) — серия «Брестская крепость»; Н. Базаев (Московская область) — «Неродная артистка

СССР В. Н. Пшенина в подпольном коллективе художественной самодельности», «Красногорск строится», «На уроке в музыкальной школе»; Ю. Блажков (Московская область) — серия «С. М. Буденный в гостях у воинов»; В. Масленников (Москва) — «Московский мотинг», «Портрет С. Коненкова»; В. Споршиков (Волгоград) — серия «Волгоград сегодня».

ТРЕТЬЯ ПРЕМИИ (набор фотопринадлежностей) —

Р. Бибишев (Ташкент) — серия «Драма и полдень Ташкента»; Р. Боголов (Алма-Ата) — серия «Тропой испытаний» (о работе геологов в горах Завалинского Алтая); А. Данилов (Московская обл.) — «Интервью с генеральным аннотационным Антоном»; В. Колоколов (Мурманск) — «Буденновцы», «Ледокол «Ермак»; М. Резниченко (Николаев) — «Почтовый Герой Социалистического Труда Цупунов»; А. Стрыжков (Москва) — «На Всесоюзном конгрессе за всеобщее разоружение и мир (1962 г.)».

Дипломами отмечены работы 15 авторов. Все призы конкурса получают авторы уникальных фотографий из фондов архива. Негативы фотографий, отмеченных жюри, передаются авторами в архив на государственное хранение.

В. РУНГЕ
председатель жюри конкурса



Фото 1



Фото 2



Фото 3

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ СНИМКА

В. ЛЯГАЛОВ

В рамках журнальной статьи мы коснемся лишь некоторых элементов, воздействующих на наше восприятие и составляющих композицию фотографического снимка. Разговор пойдет об основных моментах, которыми должен руководствоваться фотолюбитель, приступая к съемке того или иного объекта, тем более что в процессе предварительной подготовки кадра нельзя точно рассчитать соотношение элементов будущего отпечатка. Но при разумном отборе деталей, включаемых в кадр, каждый фотограф может представить себе, какие пластические сочетания линий и плоскостей составит на снимке те или иные нештетные формы.

Когда мы говорим о композиции фотографического снимка, мы подразумеваем определенное сочетание элементов, составляющих видимый рисунок изображения. Наиболее простой и распространенный из этих элементов — линии.

Известно, что в композиции фотокadra исключаются линии видимые, зримые и линии воображаемые, которые играют роль проводника нашего глаза, направляя взгляд, рассматривающей фотографии.

Тот или иной характер линий создает определенный эмоциональный настрой. Прямые линии всегда символизируют о симметрии и порядке. Линии кривые, ломаные, которые, кстати, в природе преобладают, вызывают, в зависимости от сочетания, в каких они используются, различные зрительные ощущения.

В силу некоторых физиологических особенностей нашего глаза ему легче следовать за кривой линией. Вещественную, предметную выразительность линии приобретает лишь в сочетании с другими линиями. Это свойство всех композиционных элементов вообще. Готовясь к съемке, фотолюбитель должен иметь в виду все эти положения.

РАКУРС

Известный русский художник В. Суриков говорил: «Страшно и ракурсы люблю. Всегда старался не дать и ракурса». Они очень большую красоту композиции придают.

Ракурсы — точкой зрения — расширяют наш визуальный опыт, дают практически неисчерпаемые возможности постоянно видеть мир по-новому. В самом деле, какую свежесть приобрел вдруг столь традиционный сюжет — девочка играет воздушными шариками (фото 1). Автору помог удачно найденный ракурс.

Но фотолюбители должны помнить, что использовать смелого, «энергичного» ракурсы оправдано лишь тогда, когда он подчинен передаче подлинной жизненной правды. Ракурс ради ракурса очень легко может превратиться в формалистическое упражнение, противопоставленное художественной логике.

Пример тому — работа под названием «Балконы» (фото 2). Несмотря на интересный рисунок диагоналей, выигрышное соотношение тональных плоскостей снимка, неуравновешенность центрального объекта лишает кадр кадра-либо смысла.

С понятием фотографического ракурса и какой-то степени связано понятие изменения горизонта, вернее, то его композиционное положение, которое иногда называют «эвалом», «осью». Наклон горизонта иногда придает снимку определенную динамичность, способствует более экономному использованию площади кадра. Если кому-то не нравится автору, хорош любой горизонт, любой ракурс. Лишь в отношении горизонтов, помещенных ровно по середине кадра, можно сказать, что они опаснее любых горизонтов «нарушенных».

ФОРМАТ КАДРА

Статистика показывает, что большинство фотографий имеют горизонтальный формат. Интересно также отметить, что во всей мировой практике живописи также преобладают горизонтальные форматы (исключены составный тип портрета). Это объясняется тем, что благодаря горизонтальному расположению наших глаз мы легче воспринимаем соответствующее расположение предметов.

Но фотолюбителю следует помнить о том, что высота одного и тех же предметов в вертикальном формате кажется иной, нежели в горизонтальном. Для того

чтобы убедиться в этом, проделайте такое упражнение. Попробуйте сфотографировать ствол деревьев или несколько заводских труб вертикальным и горизонтальным кадром с одной и той же точки. Сравнив полученные изображения, мы наглядно убедимся в существенной разнице.

Кроме того, нельзя забывать еще об одном свойстве вертикали — будучи помещенной в центр кадра, она делит снимок пополам, на две «самостоятельные» фотографии. Но эту особенность вертикали вы можете использовать и для построения пластически единой композиции, как это сделано, например, на фото 3. Здесь композиция делится пополам деревом, помещенным в центре кадра. Но силуэт лодки и отражение солнца, симметрично расположенные по ирм и вверх кадра, динамически уравновешены. Помните о том, что такое симметричное статическое построение создает у зрителя впечатление уравновешенности, покоя, чего намеряка и добивался автор в данном случае. Как мы видим в ряде композиционных построений, центральный вертикаль, так же, как и центральный горизонт, вполне допустимы. Однако, применяя их, фотолюбитель должен руководствоваться художественной логикой и точным отбором.

РАМКА КАДРА И ПРОСТРАНСТВО

Изобразительное искусство древних народов не знало рамки. Оно воспринималось пространством, не связывая себя классическими единствами места, времени и действия. С изнеданием и живописью ограниченного пространства (плоскости холста, рамки) появились новые законы передачи пространства на полотне, которые и конечном счете и стали диктовать всех композиционных схем.

Художественная фотография, на первых порах следовавшая канонам живописи, также пыталась придать своим изображениям характер полной внутренней завершенности. Объект изображения обязательно включался в кадр целиком, от края кадра его отделило какое-то пространство. Но стремление



Фото 4



Фото 5

фотохудожника как можно полнее, достовернее и динамичнее изобразить действительность обусловлено то, что чаще и чаще в снимках стали появляться срезовые предметы и фигуры, входящие в кадр или выходящие за кадр.

Посмотрите, как «вырушает» правила А. Карты-Брессер (фото 4). Перед лицом мужчины почти нет никакого пространства. Снимок разделен на две равные половины фигурой человека, ко достаточную уравновешенность снимку придадут два белых пятка (собачки), противопоставленных белому пятку (рубашке).

Убедительны смелые срезы фигур в снимке Л. Устинова «Лыжники» (фото 5). Здесь все точно — и длинная лыжковой палки, и нижняя точка съемки, усиливающие динамику движения лыжников.

Рассмотрим еще одну особенность композиции снимка: включение пустых пространств в кадр. Обратимся к двум примерам. На снимке «Сельский письменосец» (фото 6) перед главной фигурой во всю длину пакорамного формата включено свободное пространство. И мы легко поймаем идею снимка, подлинную такую композицией, — путь у писемосца не бывает коротким. Но вот перед нами на снимке — стадо коров и над ним — необычное небо (фото 7). Если в первом снимке мы не хотим убавить заключенное в кадре пространство, то во втором мы можем изменить в любых пропорциях высоту безоблачного неба. Пространство может подчеркивать смысл, идею снимка, но оно может быть также и «пустым» в переносном значении слова — то есть только формальным приемом и ничем больше. Поэтому перед съемкой, стремясь определять границы кадра, непременно обращайте внимание на то, чтобы не включить в него ненужные «пустоты» — это может испортить общее впечатление от снимка.

СЛАБЫЕ И СИЛЬНЫЕ СТОРОНЫ СИММЕТРИИ

Симметричные формы в кадре, симметрично построенная композиция, как известно, вызывает обычно ощущение покоя, устойчивости. Но и здесь есть свое правило: симметричная композиция должна полностью отвечать идее снимка. В большинстве случаев надо избегать симметричной расстановки объектов съемки. Помните, что действительность не подчиняется ограниченным законам симметрии, она создает беспредельное диалектическое разнообразие форм. Это не значит, разумеется, что можно без разбора включать в кадр любые многочисленные сочетания. Фотолюбителю не следует забывать, что мелкая раздробленность форм на снимке быстро утомляет зрение, мешает целостности впечатления. Отсюда — стремление современной фотографии к разумной лаконичности.

РАВНОВЕСИЕ В АСИММЕТРИИ

В качестве одного из важных композиционных правил нужно помнить, что асимметрия обладает большими динамическими возможностями. Если в симметрии равновесие достигается само собой, то в асимметрии понятие равновесия совсем не имеет в виду положения уравновешивающихся элементов. Прием-



Фото 6



Фото 7



Фото 8

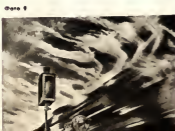


Фото 9



Фото 10

ром уравновешенной асимметричной композиции можно считать фото 8, где маленькая фигурка определяет смысловую законченность и уравновешенность всего композиционного строя снимка.

Мы можем сделать такой общий вывод — уравновешенным можно считать тот снимок, в котором наше внимание не привлекается к одной из сторон в ущерб другой.

ДИАГОНАЛЬ И ДВИЖЕНИЕ

Часто перед фотографом возникает вопрос — как передать в снимке движение, получить динамичную фотографию? Следует иметь в виду, что самая длинная из всех возможных прямых на снимке — диагональ — имеет неоспоримое преимущество при передаче движения. Динамичность диагонали усиливается даже на предметах, находящихся в состоянии покоя, но размещенных по диагонали.

Безупречная диагональ передает впечатление движения в снимке «Фурия» (фото 9). В данном случае она даже уводит наш взгляд в бесцельность, за рамки кадра. Немалую роль здесь, конечно, играют смазанность изображения и анкробразность пары.

Характерно, что эффект движения от диагонали уничтожается другой, перекрывающейся с ней диагональю (фото 10). На этот момент нужно обращать особое внимание.

Нужно учитывать, что эффект движения зависит еще от его направления. Пролетая такой объект — получите зеркальное отражение любого снимка, на котором движение перешло справа налево, и вы убедитесь, что оно приобретает более стремительный характер. Это объясняется привычкой наших глаз, привытой чтению, все осматривать слева направо. Поэтому такое направление называется натуральным, то есть соответствующим природе нашего восприятия. Движение справа налево вызывает регрессивный.

Помните еще об одной характерной особенности — движении из глубины кадра на зрителя воздействует сильнее, нежели уходящее. Поэтому если вы хотите передать движение затрудненное, например, против ветра, лучше набрать регрессивное направление.

Если фотограф не знаком с изложенными основами правилами композиционного построения снимка, самый интересный сюжет будет выглядеть на его фотографии невыразительно, нелестно. Поэтому мы советуем вам проделать основные практические упражнения. Овладев некоторыми приемами, в дальнейшей творческой практике вы сможете легче и быстрее ориентироваться и находить нужную изобразительную форму.

Домашнее задание № 2

Подготовьте три учебных работы: а) снимок, в котором сильный рекурсивный характер сюжета, делает его более выразительным, б) снимок с асимметричной, но уравновешенной композицией, в) снимок, в котором самая длинная диагональ построения способствует передаче движения.

УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА — ФОТОРЕПОРТАЖ

На факультете журналистики Уральского государственного университета имени А. М. Горького, где я веду дисциплину «Фоторепортаж», накоплен некоторый опыт преподавания фоторепортажника. Поделюсь этим опытом и я хочу в данной статье.

Перед первокурсниками факультета журналистики ставятся следующие задачи: научиться пользоваться фотоаппаратурой, уметь обрывать в лабораторных условиях негативный и позитивный фотоматериалы, познакомиться с репортажными приемами съемки, овладеть основами композиционного построения снимка.

Кроме того, мы стремимся к тому, чтобы студент был в курсе достижений современной фоторепортажистки, современного фотосюжета, учился оценивать снимки с точки зрения журналиста, уметь делать обзор фотополнострей в прессе, писать рецензии на фотосюжеты.

Умение судить о фотографии очень важно для журналиста. Воспитанию интереса к фотосюжету и особенно к фотопублицистике посвящаются первые занятия. Студенты узнают историю развития фоторепортажа (в том числе и на Урале), знакомятся с творчеством видных советских и зарубежных мастеров фотографии наших дней. Пониманию специфики, специфики и изобразительного языка способствует также посещение студентами творческих встреч в Свердловском фотоклубе, участие в дискуссиях при обсуждении работ.

Процессу фоторепортажистки стремимся обучать студентов на более удобных для фоторепортажа камерах зеркальной системы — типа «Зенит-3м». Одновременно они начинают убеждаться и в преимуществах работы со световой оптикой («Мир-1», «Юпитер-11», «Гелиос-40», «МТ-500» и др.).

С командой группой первокурсников (из 10 человек) проводим лекционные выходы на съемки. Объекты — стройки, стадионы, улицы. Уже первая съемка — с элементами репортажа. Коллективные съемки позволяют непосредственно при выборе объекта обосновать его особенность, продумывать композицию кадра, ракурс, а позднее, в лаборатории, обосновать кадрование при печати. Всегда обязательно обоснование окончательного результата.

В дальнейшем группы из 3—5 человек получают самостоятельные задания. Круг тем расширяется — учеба, знаменательные события, спорт, отдых, художественная деятельность, портреты одноклассников. Самые удачные, самые интересные снимки выставляем на специальном стенде. Проводим конкурсы на лучшие названия, подписи, варианты кадрологии. Некоторые снимки студ-

дентов публикуются в газете. В конце учебного года из опубликованных материалов (снимки и рецензии) делаем стенд — «Снимает 1-й курс».

Так, естественно и закономерно возникает второе обязательное условие для зачета (первое — рецензия): хотя бы один из снимков первокурсника должен быть помещен в газету (в том числе и стенной), экспонирован на выставке.

Два раза в месяц устраиваем тематические выпуски «Фотокорреспондент». Там объявляется заранее, но, хотя оно всегда связано с жизнью факультета, это не снижает творческую инициативу студентов. За право пойти на фотоконференцию в хроникю идет творческое соревнование первокурсников.

Как дополнение и тематический «Фотокорреспондент» выпускается «Экспресс-фото». Тут преследуется иная цель — оперативно откликаться на злободневные события в жизни факультета, дать оперативную информацию.

Есть у нас и стенд «Фотокорреспондент», где экспонируются работы студентов, опубликованные в связи с фотоконференциями, объявленными областными и центральными газетами.

Для группы наиболее способных и активных студентов, изъявивших желание специализироваться в области фоторепортажистки, кафедре советской журналистики на втором курсе организует спецкурс по фоторепортажу. Студенты получают в долгосрочное пользование фотоаппараты, им созданы необходимые условия для работы в лаборатории, они слушают цикл лекций о приемах репортажной съемки, более детально знакомятся с различными фотоаппаратурами и фотоматериалами, сотрудничают в газетах и журналах, пишут обзоры и рецензии. Каждому из них предстоит выступить с творческим отчетом.

Специализированное обучение фоторепортажу на младших курсах, на наш взгляд, вполне целесообразно, так как оставляет старшему курсу больше времени для самостоятельных фотосъемок. В итоге, как показывает опыт, часть студентов в состоянии успешно выполнить дипломную работу, теоретически и практически связать ее с заданиями фоторепортажистки.

Студенты получают в университете не только основы фоторепортажистки, но, надо надеяться, что, выйдя из стен учебного заведения, молодые специалисты смогут в повседневной творческой практике совершенствовать свое профессиональное мастерство.

Е. БИРОКОВ,
преподаватель Уральского
Государственного университета

В ПОИСКАХ ЖАНРОВЫХ СЮЖЕТОВ

Жанровая фотография... — Дайте нам жанр, — почти всегда говорят редакторы отдела иллюстрации. Как же получается и что это такое — жанровый снимок?

Не углубляясь в несколько спорную область разграничения видов художественной фотографии, напомним, что слово «жанр», происходящее от латинского «genus» (признак) в применении к изобразительному искусству прежде всего предполагает показ некой-то античной (чаще — бытовой) стороны действительности человека.

Самый распространенный пример жанрового снимка, как правило, является собой подсмотренную, несрежиссированную сценку с участием одного или нескольких людей.

Жанровая фотография прежде всего воздействует на наши чувства, вызывает целый ряд различных эмоций — улыбку, сочувствие, гнев, сожаление. Острый глаз, обостренное восприятие действительности, способность подметить даже в обыденном явлении какую-то новую сторону жизни — вот качества, помогающие автору в поисках сюжетов жанрового характера.

Не случайно в начале разговора мы упомянули о большом «погоде» на такого рода снимки во многих редакциях. Объясняется это, пожалуй, тем обстоятельством, что фотожурнали-

сты основную часть творческого времени вынуждены отдавать событийной, информационной фотографии, портрету. А жанр требует времени, терпения, наблюдательности. Вот почему фотолюбителям порой чаще, чем репортерам, удаются жанровые фотографии.

Обзор любительских снимков хочется начать с работы, на наш взгляд, очень точно соответствующей понятию жанрового снимка. Автор — член таплинской творческой группы «Сто-дом» А. Добровольский — подсмотрел сценку «На концерте». Фотография четко делится на два зрительных плана: первый — фигуры балерины, второй план — кусочек сцены и старый тру-бач. Именно на столкновении этих двух планов задумана и построена работа. Здесь дано явно контрастное решение темы.

То, что передний план размыт чуть-чуть, в меру, придает фотографии стереоскопичность. Снимок сделан с хорошим рельефом рисующим светом. Жаль только, что ему недостает некоторой динамики.

Мягкий юмор, добрая усмешка — один из основных под-текстов фотографии, которую мы относим к разряду жанро-вых. Свой снимок нереофонинский фотолу-битель В. Чейшвили назвал «Его хобби».

В. ЧЕЙШВИЛИ (Наро-Фонинский)
Его хобби



А. ДОБРОВОЛЬСКИЙ (Таллин)
На концерте



Г. ТРЕПС (Алуиско, Латвия)
Золотой балетчик

В. БОРОДОВ (Москва)
Турецкий ресторан



на выставке. Наблюдательный фотограф обращает наше внимание не на посетителя выставки, рассматривающего экспонат, а на забавную сценку. Палу можно назвать фото-режиссером. Он с увлечением подсказывает сыну объекты съемки. Здесь — юмор в подходе к сюжету, добрая авторская улыбка.

Открытая диафрагма помогла В. Чейшвили «оторвать» первый план от общего, и в то же время адресность сюжета хорошо подчеркивается фигурами посетителей в глубине кадра.

К недостаткам снимка следует отнести, пожалуй, рыльную, нечеткую композицию, несмелую кадрировку по вертикали.

Каждый автор, считающий себя знатоком жанровой фотографии, с уверенностью скажет, что лучший объектив для достижения цели — длиннофокусный.

Снимок Г. Трейса из Латвии «Завядлый болельщик» — типичный пример работы «телевиком». Из массы посетителей стадиона объектив выхватил наиболее «интересного», который, забыв про зонтик, самоотверженно «болеет». Фотография интересна в композиционном плане, а ней есть какая-то ритмичность, графическая законченность. И, пожалуй, именно эта сторона — фотографическая, здесь преобладает. А жанровость, значимость фотографического подтекста весьма слабая. Снимок просмотренный? Да, несомненно. Но он ведь не открывает нам какую-то новую сторону жизни, подобные картины мы уже не раз видели, они зафиксированы в нашем сознании как прочный стереотип.

Еще одна работа — «Туринский ресторан» В. Воробьева. Она неплохо выполнена технически — низкий боковой свет рельефно рисует общую картину — квадратную белую скамью, котелки, стаканчики, салфетки. Любопытно композиционное решение фотографии. Но именно эта тщательность порождает мысль о некоторой нарочитости сюжета.

Р. Маняфов из Красноярска хорошо известен в редакциях центральных газет, много места уделяющих промышленной фотографии. Он регулярно выступает на газетных полосах со снимками строительства Красноярской ГЭС, Дзидногорска. Его фотографии классифицируются как типичный пример первополюсной, событийной информации.

Но вот в один из съемочных дней объектив наблюдательного репортера подсмотрел незамысловатую сценку — геологист заносит записки в блокнот, помощница стоит рядом. А вокруг — напряженный ритм работы, обилие сложных механизмов, леса астакад. Автор подметил маленький штрих на строительстве ГЭС, но штрих характерный и с большим подтекстом. В кадре — минимум изобразительных элементов, но снимок позволяет многое домыслить самому зрителю.

Вот такой снимок, где замысел автора обнаруживается не сразу, а постепенно, поэтапно, где объектив не столько информирует нас, сколько заставляет домысливать, сопоставлять — такие снимки можно смело отнести к удачам в жанровой фотографии.

Необычность, «изюминка» изобразительного материала привлекали внимание литовского автора Вилюса Науяикаса. Его снимок «Производственная практика» интересен прежде всего своей графикой. На замысел автора «работает» контраст белого и черного. Но определяет содержание снимка фигура человека. Автора заинтересовало не просто формальное нагромождение черных линий на белом фоне, он хотел передать атмосферу ситуации, характер юной практикантки, и это ему удалось.

Последняя фотография из нашей сегодняшней папки. Этот снимок по теме напоминает работу А. Добровольского, которую мы разбирали первой. То же пространственное построение, использование ограниченной глубины резкости как средства раскрытия замысла. «Жанровости», если можно так выразиться, в этом кадре не меньше, чем в первом. От деталей переднего плана мы приходим к главному — двум фигурам музыкантов. И хотя им в кадре уделено немного места, снимок в целом рассказывает о них.

Заканчивая наш обзор, хочется пожелать всем интересующимся жанровой фотографией больше экспериментировать, больше наблюдать жизнь, тщательно отбирать сюжеты для съемки, учиться снимать «без аппарата», учиться задумывать сюжет, тщательно оценивать детали и планы.

Творческих успехов вам, друзья!

А. СИЗОВ



В НАУЯИКАС (Вильнюс)
Производственная практика

В ЧЕЙШВИЛИ (Тбилиси)
Минутный перерыв



Р. МАНЯФОВ (Красноярск)
Геологисты

В ПОДВОДНОМ МИРЕ

В 1958 году в Крыму проводилось первое Всесоюзное соревнование по подводному спорту. Леонид Доренский, Илья Гринер, Ольга Жулева, автор этих строк и еще два-три человека привезли и море самодельные, весьма примитивные фотобоксы. Мы освещали элементарные вопросы техники подводной съемки. Рисковали фотонамерами. Каждая снятая пленка была, как говорят, на вес золота.

Перед нами стояла задача: получить снимки подводного мира, показать первое состязание подводных пловцов. Помню, очень волновал меня тогда вопрос о пленке. Кемую взять с собой? Остановился на трех сортах: черно-белой — «А-2», цветной — «ДС-2» и «Аг-фенолор». В выборе не ошибся. Эти пленки оказались очень хороши для съемки под водой.

Тематика подводной съемки разнообразна. Но, по-моему, для нас главное — это показать, как человек осваивает гидроподводность: борется с грозной и коварной стихией, проводит спасательные подводные работы, бурит дно моря, устанавливает опоры нефтяных вышек и, конечно, овладевает спортивным мастерством, навыками подводной охоты.

В сентябре 1967 года я работал над очерком об экспедиции донецких подводников «Ихтиандр-67». Не 14-метровую глубину «ихтиандровцев» установили 3-комнатный дом. Для группы аквалангистов там по 7 дней, не выходя на поверхность. Этот очень сложный, проведенный на высочайшем научном и техническом уровне эксперимент давал

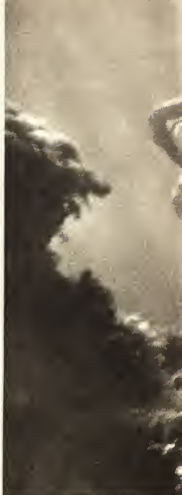
обильный материал для подводной и надводной съемки (см. журнал «Советский Союз» № 12 за 1967 год). Два из трех помещенных здесь фотонадзоров были сделаны во время этой экспедиции.

Третья фотография показывает рабочие моменты подводной съемки. Кинооператор Олег Лебедев со своим помощником — подводным осветителем (новая профессия!) снял уже несколько фильмов о жизни моря.

Я снимал феерические пейзажи глубин моря, стая рыб, колонии трепангов, мидий, морских звезд и других обитателей моря. Но основным объектом моей съемки все-таки оставался человек, его труд.

Подводный фотограф должен уметь все, что умеет «наземный», и плюс к этому освоить подводное плавание, как минимум в комплекте № 1 (маска, ласты, трубка). Этот комплект позволяет делать снимки с поверхности воды или на небольшой глубине — при хорошей тренировке до 8–10 метров. Для длительной работы с фотоаппаратом на больших глубинах надо сдать экзамены на право пользоваться анавалангом, стать спортсменом-подводником.

Условия съемки под водой нелегки. Вода никогда не бывает неподвижной. Фотограф и композиционные «компоненты» будущих кадров находятся в непрерывном движении — это создает трудности в компоновке подводного снимка. Пловец с фотоаппаратом может оказаться в самых «неземных» позах, даже вверх ногами. С одной стороны, это хорошо. Можно найти необычные



Подводная киносъемка

Операция «Ихтиандр-67». Подводный дом донецких подводников-любителей



Операция «Ихтиандр-67». Достижение победы в подводном диве

ракурсы, интересные композиционные решения. Однако, с другой, — такие условия съемки требуют от подводного фотографа физической закалки, умения пользоваться подводным снаряжением. Ему нужно хорошо освоить технику плавания под водой, научиться быстро ориентироваться в глубине. А это достигается регулярными тренировками.

Недалеко то время, когда человек с анавалангом, на подводном скутере со специальной фотонамерой в руках лавляется на улицах подводных деревень, а может быть и городов. Это не утопия!

Ю. ТРАНКВИЛЛИЦИЙ,
фотокорреспондент журнала
«Советский Союз»,
инструктор подводного спорта
Фото автора



ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ ПО СЮЖЕТНО-ВАЖНОЙ ДЕТАЛИ

Ф. ПЯТНИЦКИЙ,
кандидат искусствоведения

В практику фото- и киносъемок с некоторой пор повсюду выражение сюжетно-важных деталей объекта съемки. С виду весьма осмысленное, оно скорее пропало, а экспозиционно, где вызвало немало недоумений. О них мы и хотим рассказать в этой статье.

Речь будет идти о методе определения сюжетной экспозиции по сюжетно-важной детали объекта.

Деталей в объектах съемки, как и всяких объектов, существует множество. Одна и та же деталь объекта, несуществующая в одном кадре, может стать важнейшей в другом и потребоваться, согласно логике метода, пересчет экспозиции.

Сюжетно-важная в объекте обычно не бывает связано ни с каким-либо определенным цветом поверхности предмета, ни с характером его освещения. Оно может быть как белым, так и черным, переходя из одной крайности в другую также и по освещенности. Но, будучи сюжетно-важной, та или иная деталь заставляет фотографа механически делать вывод о потребной величине экспозиции. Иначе говоря, данный метод условливает чрезвычайно простое (и довольно бездумное) применение экспонометра.

В определенном ряде случаев метод измерения яркости сюжетно-важной детали объекта может и не подвести фотографа к будет способствовать этим лишь упреждению лица в своей правоте, но во многих случаях он приводит к грубым ошибкам в экспозиции. Фотографы бывають больше склонны отнестись к нему с недоверием, чем к другим методам. И не без оснований. Причина, нежелая за счет недостатка метода определения экспозиции.

Какие же это случаи?

Знаки приняты построены калькулятора экспонометра, их нетрудно предвидеть. Калькуляторы экспонометра рассчитываются обычно так, чтобы одна и та же правильная ответ получалась при измерении как освещенности объекта, так и его общей яркости (интегральной, измеряемой углом средневазвешенной). При этом расчет сделан, разумеется, на

который условный «средний» объект, наиболее часто встречающийся при съемке. Точное описание такого объекта дать трудно, так как очень многие объекты подходят под понятие «средний», но можно назвать некоторые его основные особенности. Это объект, в котором есть и низкие и высокие местные яркости, но ни одна из них не занимает преобладающую площадь в кадре. Все яркости в пределах не слишком высокого интервала (порядка 1:30—1:60) более или менее уравновешены по площади. В таком объекте нет самосветящихся предметов, например ярко горящих источников света. Объект светится, в основном, за счет отражательных свойств своих поверхностей. Средний коэффициент отражения такого объекта составляет, примерно, 0,2 (светлота 20%). Такая светлота соответствует средне-серой цвету.

Уже из этого краткого описания среднего объекта напрашивается важный практический вывод: замер экспонометром общей яркости объекта может быть заменен замером яркости средне-серой поверхности в таких же условиях освещения, как и объект съемки, то есть имеющей такую же освещенность, как и объект съемки с его фронтальной плоскости, обращенной к аппарату. Так и применяется нередко метод определения экспозиции по яркости средне-серого объекта, подставленного во время замера к объекту съемки или устанавливаемого аналогичные с ним условия освещения. Метод вполне рациональный, полностью обоснованный, не противоречащий принципу устройства экспонометра с калькулятором.

Если сюжетно-важная деталь объекта, по которой решают определять экспозицию, будет совпадать по коэффициенту отражения со средне-серой поверхностью, то есть иметь процент отражения, достаточно близкий к 20, то это и будет наиболее благополучный случай применения метода определения экспозиции по яркости сюжетно-важной детали.

Но очень часто за сюжетно-важную деталь принимают лицо человека. С одной стороны, в этом есть определенный смысл. Не кажда носить с собой и постоянно, где-то «хранить» эталонный сюжетный блик. Лицо человека становится эталоном. Оно почти всегда перед аппаратом. Стоит лишь поднести к нему прибор-экспонометр, и исходная величина света для расчета экспозиции получена. Можно измерить в тех же условиях освещенности яркость собственной ладони, имеющей примерно тот же коэффициент отражения, что и лицо.

Правда, если подсчитать точнее, то окажется, что метод замера яркости лица не совсем равноценен замеру яркости средне-серого эталона в случае светлой кожи человека и будет давать систематическую, примерно двукратную погрешность, так как коэффициент отражения

светлой кожи в два раза выше, чем средне-серого эталона (40—35% отражения вместо 20—17%). Эта систематическая ошибка в сюжетной экспозиции может пройти благополучно, особенно при черно-белом негативно-позитивном процессе, или компенсироваться перестройкой калькулятора экспонометра на пониженную в 2 раза светочувствительность пленки. Последнее встречается на практике чаще и делается фотографом на основании якобы обнаруженной им пониженной «практической чувствительности» пленки. Сам же метод замера света и расчета экспозиции оказывается еще подозрительнее. Но с другой стороны, есть немало случаев, когда принятие лица за сюжетно-важную деталь, годную для расчета экспозиции, противоречит здравому смыслу. Дело заключается в следующем.

Лицо человека в художественном кадре вовсе не связано с какой-либо навсегда заданной его относительной яркостью по отношению и другим деталям. Обращаясь к живописи. Там мы встречаем и очень светлые и очень темные лица, относительная яркость которых обусловлена всегда изображаемым сюжетом и освещением. Человек может находиться и в темном углу комнаты и в лучах солнца у окна, оставаясь одинаково сюжетно-важным элементом картины. Избирая для экспозиции метод яркости лица как сюжетно-важной детали мы в этих случаях явноступим в противоречие со здравым смыслом. Экспонометр, регистрируя в одном случае низкую яркость лица, а другим — высокую, будет механически подкашивать нам такие экспозиции, которые сходят на нет на изображении — замеры и будут подрывать целостность лица во всех негативах. Тогда нужного изобразительного эффекта придется искать лишь в средствах печати. Однако этот вынужденный способ часто ограничивает учитываемые возможности достижения желаемого тонального построения кадра, а особенно при цветных съемках.

Приведем еще более убедительный пример неадекватного экспонирования при съемке по яркости сюжетно-важной детали объекта. Допустим, требуется сфотографировать в музее по отдельности несколько различных экспонатов, имеющих различную отражательную способность поверхности. Каждый экспонат является сюжетно-важной деталью в своем снимке. В одном месте зала стоит белая ваза, а другим — точно такая же по форме черная. Пользуясь методом яркости сюжетно-важной детали, фотограф снимет эти вазы с разными экспозициями, которые ужжет ему экспонометр при измерении яркости ваз. Очевидно, экспозиция для черной вазы будет больше, чем для белой, но столько раз, во сколько яркость черной будет ниже яркости белой. Это приводит к тому, что вазы на обоих негативах будут иметь одинаковую оптическую

плотность, и распознать их по негативам будет невозможно, если этому не помогут какие-либо второстепенные детали объекта, например таблички около ваз. Если эти таблички были из одинакового материала, то в различных экспонированных негативах они будут разной плотности, — у черной вазы плотнее, чем у белой.

Печатать негативы ваз с одинаковыми выдержками будет невозможно. Чтобы изображение черной вазы сделать в позитиве черным, выдержку при печати придется, очевидно, увеличить. Но во сколько раз? Правильный результат придется искать только с помощью проб, сделать которые не всегда бывает удобно и не всегда возможно.

А если быть в случае съемки на обращаемую пленку, которая, как известно, «сама себя печатает» при одной и той же предельной экспозиции для всех кадров? Очевидно, здесь результаты экспонирования при съемке по методу яркости сюжетно-важных деталей окажутся наиболее плачевными.

Особенно неприятны последствия этого метода определения экспозиции при киносъемке, иногда приходится иметь дело с изменяющимися во времени характеристиками объекта съемки. Здесь просчет в экспозиции, сходящийся более или менее благополучно в начале кинокадра, может явно обнаружиться к его концу в результате изменений объекта съемки, и этим испортить всю работу оператора.

Допустим, объектом киносъемки был какой-либо аппарат с черной окраской корпуса и требовалось показать его устройство и прелесть обращения с ним. Съемка началась с экспозиций, высчитанных по методу яркости сюжетно-важных деталей в кадре, то есть по яркости черного аппарата. Пока в кадре не было ничего другого, кроме этого аппарата, все шло сравнительно благополучно. Кинозритель, не зная подлинной окраски объекта, принимает его изображение таким, каким оно получается на экране. Но стоит появиться в кадре человеку для демонстрации прибора, как экспозиционный просчет немедленно обнаружится. Лицо и руки человека оказались передержанными примерно в 4 раза; исчезли фактура кожи, детали объемных форм рук и лица в наиболее освещенных местах, лицо и руки выглядят сильно пересвеченными. Если прибавить к этому еще часто случающееся повышение контраста негатива из-за перепрозрачности, то исправление такой ошибки при экспозиции средствами печати может стать совершенно невозможным. Если же съемка такого сюжета велась на обращаемой пленке, то здесь метод яркости сюжетно-важных деталей приведет к абсолютному браку. Применение в данном случае метода освещенности исключало бы подобные неприятности.

Мы не хотим свести наш разговор к анализу о том, что выражение «сюжетно-важные детали объекта» должно быть вообще изъято из фотографического языка. Но его следовало бы изъять из названия метода определения экспозиции, так как это мешает правильной работе с экспонометром и, в частности, извращает метод определения экспозиции по яркости объекта.

НАГЛЯДНО

О ТЕХНИКЕ

СЪЕМКИ

ЛЕД НА НЕВЕ

Фото

В. Масяеникова,
фотолюбитель

Кадр снимался при задне-боковом освещении, чтобы лучше проработались фактуры льдин на первом плане. Небольшая диафрагма позволила сделать дальний план менее резким. В сочетании с ярко выраженными деталями первого плана это придает объемность изображению и подчеркнута перспектива.

Кадр снят камерой «Киев-4», объектив «Юпитер-8», диафрагма 5,6, выдержка 1/250 сек. Пленка «Фото-130» проявлена в проявителе Д-76 в течение 12 мин при температуре 16°. Бумага «Униформ № 4», проявитель Чибисова.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

КАМЕРА ХОРОШАЯ, НО...

Полгода мы работаем «Киевом-10». В итоге можем с уверенностью утверждать, что эта камера является замечательным достижением нашей советской фотопромышленности. По своим качествам и удобству работы она не уступает лучшим образцам аналогичных зарубежных камер.

Основное преимущество этой камеры — автоматическая установка диафрагмы. При съемке, когда условия и освещенность часто меняются, аппарат освобождает фотоперепортера от забот о подборе экспозиции, предоставляя ему возможность полностью заниматься выбором сюжета, построением кадра, то есть решением творческих задач. В то же время всегда можно отключить автоматику.

Совершенный механизм наводки на резкость (зеркало горизонтального анзирования, микрорастр) несомненно делает аппарат очень оперативным. На наш

взгляд, наводка по микрорастрю удобнее даже, чем в дальномерных камерах.

Вернейший затвор аппарата вполне надежен и удобен в работе, сочетает положительные качества шторного и центрального затворов. Значительный минус, отсутствие динамических ударов затвора, его частей и зеркала позволяют фотографировать с рук с выдержкой 1/15 и даже — 1/8 сек. Диапазон выдержек вполне достаточен, спуск затвора плавно и довольно легко, хотя затвор и зеркало работают с шумом.

Основной объектив намеры «Гелиос-65» позволяет получать снимки высокого качества.

Но, к сожалению, идеальным в работе фотоаппарат стал — после гарантийного ремонта. Это следует учесть сборщикам и наладчикам камер.

Р. ЕПЕЙКИН,
В. МАЙТАЛА,
фотокорреспонденты (Черкасская обл.)

О ПЕРЕВОДЕ ЧИСЕЛ СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ

Перевод чисел светочувствительности из системы ДИН в систему АСА не вызывает сомнений: в ряде иностранных стандартов и во всех переводных таблицах принято, что 21 ДИН равен 100 АСА и что изменению на три единицы ДИН соответствует изменение чисел АСА в два раза*. А вот вопрос о том, как нужно переводить числа светочувствительности ДИН на АСА в единицы ГОСТа, и сожаления, запутаны многими противоречивыми рекомендациями.

Чтобы разобраться в этом, условимся, что будем исходить из следующих трех допущений:

1. Если в какой-либо стране пользуются пленками, светочувствительность которых обозначена в единицах, принятых стандартами данной страны, и применяют экспонометры, калиброванные также в соответствии со стандартами этой страны, то негативы получаются правильно экспонированными.

Сомнение в справедливости этого положения пришло бы к выводу, что все снимки, сделанные в этой стране, сплошь недоэкспонированы (или переэкспонированы), что предположить невозможно.

2. Экспонометры, выпускаемые в любой из стран, калибруются правильно и в соответствии со стандартом, принятым в данной стране.

3. Числа светочувствительности, обозначенные на упаковке фотоматериалов, определяются правильно и в точном соответствии с предписаниями стандарта данной страны.

Если предположить, что два последних пункта не имеют места, то всякий спор о правильном пользовании числами светочувствительности делается беспредметным, а перевод этих чисел теряет смысл.

Вопрос о соответствии чисел светочувствительности различных сенситометрических систем может быть рассмотрен под двумя углами зрения, а именно: 1) как относятся друг к другу значения светочувствительности, исходящие при сенситометрических испытаниях тех или иных пленок, причем в каждом случае испытания проводятся в точном соответствии с предписаниями данной сенситометрической системы; 2) как относятся друг к другу значения светочувствительности, обозначенные на упаковке пленок, то есть какие числа следует при этом уставлявать на шкалах экспонометров.

Хотя это может показаться странным, но эти две точки зрения совершенно различны и не соотносятся друг с другом.

Рассмотрим вопрос о переводе чисел светочувствительности исходя из первой точки зрения.

Каждому бы, что точный и однозначный ответ можно получить, испытав достаточно большое количество разнообразных сортов пленок, пользуясь обоими сравниваемыми сенситометрическими системами. Так, Симмондс (лаборатория Кодак) тщательно испытал в точном соответствии с методами ДИН и АСА 54 сорта пленок, изготовленных в 6 странах. Полученные результаты были изображены на графике, одной координатой которого являлись числа ДИН (точнее их антилогарифмы), а другой — числа АСА. Можно было бы ожидать, что связь должна получиться линейной, изображаемая прямой линией; в действительности же экспериментально найденные точки заняли широкую, притом изогнутую полосу, то есть однозначный перевод чисел одной системы в другую оказался невозможным.

Это происходит вследствие того, что точки характеристической кривой, принятые в различных сенситометрических системах для определения чувствительности, расположены неодинаково, то есть лежат на различных участках кривой, а характеристические кривые у различных пленок не подобны по форме.

Чтобы пояснить суть дела, можно воспользоваться аналогией, хотя и грубой: можно оценить плотность бумаги, измеряя ее толщину микрометром, а можно и по весу квадратного метра, но невозможно дать точную таблицу для перевода одних измерений в другие.

Был принят некоторый условный, но постоянный перевод от чисел ДИН и АСА, указанный в начале этой статьи, являющийся, конечно, приближенным и усредненным.

Может возникнуть мысль, почему бы не испытывать пленки на заводах по обеим (или по трем) методам и не указывать на упаковках полученные «истинные» значения светочувствительностей. Но это привело бы к тому, что одна пленка считалась бы чувствительнее и требовала бы меньшей экспозиции, если поставить на экспонометре светочувствительность по системе ДИН, а другая пленка оказалась бы чувствительнее, если на том же экспонометре поставить число по системе АСА. Нас заведло бы слишком далеко подробное рассмотрение этого парадоксального явления, но ясно, что такой способ обозначения светочувствительности ни к чему, кроме путаницы, не привел бы.

Рассмотрим вопрос о переводе чисел светочувствительностей со второй точки зрения, представляющей для нас наибольший интерес: ведь единственным назначением чисел светочувствительности, обозначаемых на упаковке, является их применение при пользовании экспонометрами, безразлично, какими.

Предположим, что у нас имеется импортная пленка, светочувствительность которой обозначена на упаковке в единицах, принятых в стране изготовления. Какое число светочувствительности следует установить в единицах ГОСТа на советском экспонометре, чтобы получить такой же снимок, какой получился бы при пользовании экспонометром страны, выпускающей пленку?

Очевидно, что ответ на этот наиболее часто нас интересующий вопрос скрыт в калибровании экспонометров: ведь различаются только экспонометры, пленка остается в обоих случаях одной и той же и ни о каких расхождении, получающихся при испытаниях по различным сенситометрическим системам, не может быть речи.

По стандартам всех стран калибрование экспонометров производится по формуле:

$$\frac{z^2}{t \cdot B} = \frac{S}{K},$$

где z — относительное отверстие объектива;

t — выдержка;

B — среднй яркость (или освещенность) фотографируемого объекта;

S — светочувствительность применяемой пленки;

K — постоянная величина.

Во всех странах относительные отверстия, выдержки и ярности выражаются одинаково, отличаются только обозначения светочувствительности и величины постоянной K .

Если одинаковы левые члены уравнения, то, очевидно, равны и правые его части: если в двух странах, применяющих различные сенситометрические системы, фотографируют на некоторую пленку и получают одинаковые негативы, пользуясь при этом экспонометрами соответствующих стран, то, следовательно, числа светочувствительности, которыми пользуются в этих странах, относятся друг к другу как значения постоянных K , принятых при калибровании этих экспонометров.

По ГОСТу 9851-61 на фотоэлектрические экспонометры принято значение $K = 12,8$, а например, по стандарту США РН 12-61 $K = 11,4 \pm 15\%$.

Отсюда следует, что

$$\frac{S_{ГОСТ}}{12,8} = \frac{S_{ГОСТ}}{11,4} \text{ или}$$

$$S_{ГОСТ} = \frac{12,8}{11,4} \cdot S_{АСА} \approx 1,12 \cdot S_{АСА},$$

то есть чтобы перевести числа светочувствительности АСА в единицы ГОСТа, надо умножить числа АСА на 1,12 (или увеличить их на 12%).

Если принять во внимание сказанное в начале статьи, то получим, что

$$100 \text{ АСА} = 21 \text{ ДИН} = 112 \text{ ед. ГОСТа.}$$

* Одна единица ДИН соответствует изменению светочувствительности в 1,26 раза, а две единицы ДИН — в 1,58 раза.

* Если измерять не среднюю яркость (и, следовательно, освещенность объекта (и экспозу), то значению постоянной яркости увеличится в 6 ± 20 раз.

Всем фотографам хорошо известно, что два негатива, одинаково и нормально проявленные, не отличаются один от другого, если один из них экспонирован на 10—15% больше. Следовательно, без заметной ошибки, во с большим удобством можно принять, что единицы ГОСТа и АСА численно равны, то есть

$$100 \text{ АСА} = 21 \text{ ДИН} = 100 \text{ ед. ГОСТа.}$$

Таблица для перевода несколько усложняется тем, что ряд чисел светочувствительности, принятые у нас и в других странах, неодинаковы: промежуток, соответствующий изменению светочувствительности вдвое, мы делим на две части (ступеньки $\sqrt{2} = 1,41$), а по иностранным стандартам его делают на три части (ступеньки $\sqrt[3]{2} = 1,26$).

Таблица перевода чисел светочувствительности

Ед. ГОСТа	10	22	32	45	65	90	130	180	250	360	500					
АСА	10	20	25	32	40	50	64	80	100	125	160	200	250	320	400	500
ДИН	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28

Этот перевод светочувствительностей АСА, ГОСТ и ДИН полностью справедлив, если мы хотим экспонировать иностранную пленку (например производства ГДР), светочувствительность которой маркирована числами ДИН или АСА, пользуясь при этом отечественным экспонометром и устанавливая на нем светочувствительность в единицах ГОСТа. Справедлива и обратная ситуация, если мы снимаем на отечественной пленке, светочувствительность которой в единицах ГОСТа мы знаем и пользуемся иностранным экспонометрическим устройством, имеющим шкалы АСА и ДИН. В обоих случаях мы получим снимки, экспонированные точно так, как если бы применяли пленку и экспонометры, изготовленные в одной и той же стране.

Разумеется, при этом мы считаем, что числа светочувствительности, обозначенные на упаковке пленки, правильны и что наш экспонометр дает правильные показания.

Равным образом мы не могли принять во внимание вкусы фотографов: один предпочитает тонкие негативы, а другой — плотные, отсюда и различия во мнениях отдельных фотографов о том, как следует на практике переводить один числа светочувствительности в другие.

И. ЧЕРНЫП,

кандидат технических наук

НАГЛЯДНО

О ТЕХНИКЕ

СЪЕМКИ

МОЯ ЗНАКОМАЯ

Фото А. Слюсарева, фотолюбитель

Съемка сделана в пасмурную погоду, днем, на фоне темной арки. Световое пятно за аркой не только подчеркнуло глубину пространства в отдаленном лице от фона, но и придало своеобразную «географию» снимку. Чувствуется, что портрет снят в городе, в небольшом переулке, у старого дома.

Фотоаппарат «Зенит-Зм», объектив «Гелиос-4», диафрагма 5,0, выдержка 1/125 сек.

Пленка «Фотод-45», проявитель стандартный № 2, температура 20°, время проявления 8 мин.

Бумага «Узакром № 3», проявитель Цибакса.



СПОСОБЫ РАСТВОРЕНИЯ ФЕНИДОНА

Фенидон, метилфенидон и другие производные пиразолона-3 находят все большее и большее применение для проявления фотографических материалов. В СССР получено около 20 различных производных пиразолона-3. Все они по растворимости при изготовлении проявляющих растворов весьма разнообразны. Встречаются соединения, легко растворимые в воде или в растворе щелочи (сода) даже при комнатной температуре. Другие требуют применения специальных органических растворителей, хорошо смешивающихся с водой.

Из большого числа исследованных производных пиразолона-3 наиболее широкое применение в фотографической практике нашли фенидон и метилфенидон, свойства которых были описаны ранее (см. «Советское фото», 1961, № 12 и 1963, № 12). Эти два вещества ампулаются промышленностью.

Одним из недостатков этих соединений является их плохая растворимость. Фенидон, метилфенидон и некоторые другие производные пиразолона-3 растворяются удовлетворительно в горячей воде, кислотах и щелочах. При растворении необходимо повысить температуру раствора до 60–70° и энергично его перемешивать, что вызывает дополнительные трудности. Повышение температуры раствора может привести к разложению фенидона и метилфенидона. При растворении их в проявляющем растворе, содержащем гидрохинон, повышение температуры растворения до 60–70° может вызвать также окисление гидрохинона.

Практика применения фенидона и метилфенидона в проявляющих растворах показывает, что полное и относительно быстрое растворение фенидона и метилфенидона происходит при температуре не выше 50°С без ухудшения фотографических свойств проявителя. Применяют два способа растворения: без органических растворителей и с использованием их.

При отсутствии органических растворителей наиболее быстрое растворение фенидона или метилфенидона при температуре не выше 50°С можно осуществить следующим образом.

В посуду наливают четвертую часть воды, необходимой для составления проявителя, с температурой около 50°С. Растворяют четвертую часть сульфата, а затем такую же часть гидрохинона, всю соду (для позитивного проявителя) и весь фенидон или метилфенидон, перемешивая раствор.

В 1/2 воды, необходимой для составления проявителя при 40–50°С, растворяют 1/4 часть сульфата, буру и борную кислоту (для негативного проявителя) и бромистый калий.

Затем сливают эти запасные растворы вместе, доливают до нужного объема водой и перед употреблением дают про-

явитель выстояться не менее 12 часов. Этот способ растворения фенидона или метилфенидона позволяет наиболее быстро приготовить проявитель с этими веществами.

Другие способы растворения фенидона и метилфенидона и способы приготовления проявляющих растворов более длительны. Из них рекомендуются следующие.

Согласно рецепту, составные части, ахлориды а проявитель, растворяют по порядку при 60–60°С в 1/2–1/4 необходимой количества воды. Отливают 100–150 мл раствора и при дополнительном перемешивании растворяют фенидон или метилфенидон. Затем раствор добавляют к общему объему и доливают водой. Проявитель выдерживают перед употреблением 12 час.

По другому способу приблизительно в четвертой части объема воды, необходимой для приготовления проявителя, при 60–70° растворяют соду (для позитивного проявителя) или четвертую часть сульфата (для негативного проявителя), а затем фенидон или метилфенидон при энергичном перемешивании (раствор А).

Приблизительно в 1/2 объема воды, необходимой для приготовления проявителя, при 40–50°С растворяют гидрохинон, сульфит, бромистый калий, буру и борную кислоту (раствор Б для негативного проявителя).

Сливают раствор А и Б, доводят водой до нужного объема и дают проявитель выстояться не менее 12 час перед употреблением.

В качестве органических растворителей можно рекомендовать спирты, диметилформамид, ацетон. Наиболее доступным и безопасным органическим растворителем является ацетон. Для

работы с селеночувствительными материалами», 1954). Ацетон, а также растворителя фенидона или метилфенидона может применяться для приготовления позитивных и негативных проявителей. При этом ацетон, не изменяя фотографической светочувствительности, в некоторых случаях снижает коэффициент контрастности (на негативных материалах) и способствует снижению плотности вуали. Столь небольшое количество ацетона в проявителе не может повлиять на основу пленки и ухудшить качество изображения.

В случае использования ацетона порядок приготовления проявителя следующий: фенидон или метилфенидон высыпают в посуду небольшого объема и заливают его 2–6 мл ацетона (в зависимости от количества фенидона или метилфенидона).

Приблизительно в 1/4 объема воды, необходимой для приготовления проявителя, при 40–50°С растворяют четвертую часть сульфата, гидрохинон, остаток сульфата, соду (для позитивного проявителя) или буру, борную кислоту (для негативного проявителя) и бромистый калий.

В гидрохиноновый проявитель вливают ацетоновый раствор фенидона или метилфенидона. Опалескующий осадок ацетонового раствора 2–3 раза водой. Доливают проявитель водой до нужного объема и дают ему выстояться не менее 12 часов перед употреблением.

Проявитель лучше всего составлять на кипяченой воде. Можно использовать и сырую, но мягкую воду. В случае, если вода слишком жесткая, следует применять смягчитель воды — тралон Б или М-23, концентрации порядка 2 г/л. Смягчитель воды не ухудшает фотографические свойства проявителей.

Срок хранения в днях	Свежеприготовленный раствор	7	14	21	30	40	50	60	70	80	90
Количество метилфенидона, г/л	50,0	50,1	49,6	51,7	51,9	51,9	51,0	50,9	49,5	49,1	48,8

растворения 1 г фенидона или метилфенидона требуется всего 20 мл ацетона. Так как в проявляющих растворах, предназначенных для проявления черепных светочувствительных материалов, фенидон или метилфенидон применяют в концентрации 0,1–0,3 г/л, то в 1 л проявителя вводят проявляющее вещество, растворенное в 2–6 мл ацетона, что составляет по отношению к общему объему проявителя 0,2–0,6%. Известно, что ацетон вводит в проявляющие растворы в качестве щелочи, которая образуется в результате взаимодействия ацетона с сульфитом натрия (см. К. Н.

Сохранность метилфенидона в ацетоне в виде метилфенидонаацетонового раствора при концентрации метилфенидона в растворе 50 г/л можно наблюдать по данным, приведенным в таблице. Данные приведены на основании периодически проводимого химического анализа раствора.

Как видно, за 3 месяца хранения ацетонового раствора метилфенидона в герметически закрытой посуде из темного стекла концентрация метилфенидона изменяется незначительно.

В. АБРИТАЛИН

НОВЫЙ ТИП ФОТОБУМАГИ



НАГЛЯДНО

О ТЕХНИКЕ

СЪЕМКИ

ПРИЗНАКИ ВЕСНЫ

Фото В. Масляяникова. Фотолюбитель

Небольшая глубина резкости изображаемого пространства позволили кельды дифрагировать объекты и дать более короткую выдержку. Правильно подобраный режим обработки помог получить хорошую проработку теней. Поэтому, несмотря на яркое солнце и контрастное освещение, отпечаток получился без проявлений теней.

Камера «Зенит-Эк», объектив «Гелиос-44», диафрагма 4, выдержка 1/250 сек.

Пленка «Фото-66», проявитель № 2, время проявления 6 мин при $t = 18^{\circ}\text{C}$.

Бумага «Лаброрм» № 3, проявитель Чибисова.

В 1967 году Центральной научно-исследовательской лабораторией фотографии разработана усовершенствованная осциллографическая бумага «Регистрирующая УФ-67». Она предназначена для использования в световых осциллографах с ртутными лампами асинхронного действия. Для образования видимого изображения не требуется проведения обычной химической обработки (проявление, фиксирование).

Подобные бумаги являются незаменимым материалом для регистрации скоростных процессов. Бумага УФ-67 позволяет производить регистрацию со скоростями до 2000 м/сек.

Принцип работы таких бумаг основан на эффекте действия двух последовательных экспозиций, отличающихся по интенсивности и продолжительности.

Первая экспозиция высокой интенсивности и малой продолжительности (10^{-4} — 10^{-5} сек) производится в осциллографе. Вторая — малой интенсивности (порядка 500 лк) и продолжительностью в несколько минут усиливает скрытое изображение до видимого и называется фотопроявлением, или вторичным облучением.

Зарядка бумаги в кассеты осциллографа может проводиться при рассеянном дневном свете, при освещенности не более 200 лк.

Категорически запрещается работать с бумагой на прямом дневном или прямом солнечном свете.

Для получения наибольшего визуального контраста изображения при фотопроявлении следует использовать флюоресцентные лампы марки «БС». Достаточно контрастное изображение получается через 60 сек вторичного облучения и представляет собой синевато-фиолетовые линии на светлом зеленовато-желтом фоне.

Наибольший визуальный контраст изображения (разность между плотностью изображения и фона) достигается через 12—16 мин ($\Delta D = 0,50$), при этом максимальная плотность изображения — 0,70, плотность фона — 0,20.

При продолжительном вторичном облучении порядка нескольких часов визуальный контраст изображения уменьшается вследствие роста плотности фона, то есть с течением времени теряется четкость осциллограмм. Для регистрации процессов, происходящих со скоростью 2000 м/сек, светостойчивость изображения составляет 6 час.

При использовании вестникового светлого-желтого освещения работу с осциллограммами можно проводить неограниченно долгое время.

Изображение, полученное в результате вторичного облучения (фотопроявления), устойчиво: в темноте до 60% оно может сохраняться в течение нескольких лет.

Когда необходимо проводить работу с осциллограммами в ярком свете а те-

чение длительного времени и получить с них фотопоним, нужно закрепить изображение химическим путем. Рекомендуется четырехдневный процесс.

Обработка бумаги осуществляется после предварительного фотопроявления при рассеянном дневном свете, при освещенности не более 600 лк.

I раствор — предварительная ванна:
Глицерин 250 г
Томочевия 1 г
Вода дист. до 1,0 л

II раствор — проявитель УП-2 с бензотриазолом и тиосульфатом натрия:
Сульфит безв. 40 г
Метол 5 г
Гидрохинон 6 г
Сода безв. 31 г
Бромистый натрий 4 г
Бензотриазол 1 г
Тиосульфат натрия 30 г
Вода дист. до 1,0 л

III раствор — стоп-ванна:
Гидросульфит натрия 100 г
Вода дист. до 1,0 л

Этот раствор употребляется на следующий день после изготовления. В сосуде с притертой пробкой а затемненным месте он хранится до 1 месяца.

IV раствор — фиксаж:
Тиосульфат натрия 150 г
Вода дист. 1,0 л

Режим обработки

Материал	Температура, °C	Продолжительность, сек	Объем раствора, л	Количество, образцов, шт
1	20 ± 2	60	1	4
2	20 ± 0,5	75 — 90	1	2
3	20 ± 2	60	1	4
4	20 ± 2	160	1	4

Проявляя проводится в проточной воде а течение 20—30 мин.

Продолжительность проявления зависит от времени вторичного облучения и может визуально корректироваться. После обработки 1 м² бумаги продолжительность проявления следует увеличить в 2 раза вследствие частичного истощения проявителя.

На стабилизированных осциллограммах визуальный контраст остается на прежнем уровне, порядка 0,50, а максимальная плотность и плотность фона несколько возрастают (0,84 и 0,33).

Фотопоним получают посредством контактной печати на рефлексионной бумаге.

В текущем году бумага «Регистрирующая УФ-67» будет выпускаться Ленинградской фабрикой фотобумаг.

К. ГИЗБУРГ, С. ГРИНШПUN,
Л. САНДЛЕР



Фото 1. «Киев» с «Руссаром». Фото Л. Зарубы.

Блок «Руссара» легко отделить от оправы: для этого нужно вывернуть стопорный винт 1 и отвернуть кольцо 2 с правой резьбой (фото 3). Чтобы при сборке стопорный винт попал в углубление для него на резьбе блока, следует перед разборкой пометить риску на блоке, гайку и оправу.

Оправка к «Киеву» представляет собой одну деталь (см. чертеж и фото 4). Она должна быть изготовлена тщательно, с соблюдением указанных допусков, из дюралюминия, латуны или бронзы с последующим чернением. Блок вставляют в оправу и закрепляют той же гайкой и стопорным винтом. Для крепления объектива на камеру сквозное отверстие диаметром 1 мм совмещают с красной точкой на переднем щитке аппарата «Киев», затем объектив поворачивают против часовой стрелки настолько, чтобы конический выступ на конце пружинной защелки аппарата вошел в разрезное отверстие. Для извлечения объектива

его с небольшим усилием поворачивают в противоположном направлении.

Подгонка объектива заключается в регулировке выступов штыкового замка таким образом, чтобы при повороте не требовалось слишком больших усилий, но крепление вместе с тем должно быть достаточно плотным, без люфтов.

Юстировку объектива производят визуально, по тонкому матовому стеклу, приложенному к направляющим для пленки в камере. Путем изменения толщины регулировочного алюминиевого кольца (его извлекают вместе с блоком) добиваются максимальной резкости бесконечно удаленных предметов при установке объектива на «бесконечность». Для проверки правильности юстировки производят контрольную съемку.

Дальномер и видоискатель камеры «Киев», рассчитанные на объективы с фокусным расстоянием 52,4 мм, при съемке «Руссаром» не могут быть использованы. Видоискатель применяется специальный, он входит в комплект объектива. Наводка на резкость столь короткофокусного объектива часто вообще не требуется — при наводке на «бесконечность», когда фокусирующее кольцо «Киева» зафиксировано защелкой, глубина резкости изображаемого пространства при полном отверстии 1:5,6 составляет от 1,8 м до бесконечности. Но в случае необходимо-

Читатель Ладислав Заруба из Чехословакии в письме в редакцию предложил использовать объектив «Руссар», выпускаемый только в резьбовой оправе, с камерой «Киев». К сожалению, чертежей к статье не было. Редакция обратилась к своему постоянному автору Д. Луговьеву с просьбой разработать чертежи оправы. Ниже публикуется описание оправы, разработанной Д. Луговьевом.



Фото 2. «Киев» с «Руссаром» в оправе, разработанной Д. Луговьевом.

сти можно, пользуясь механизмом фокусировки «Киева» и данными таблиц, производить съемку и с очень малых расстояний. При этом, правда, усложняется определение границ кадра, ибо устройство для поправки на параллакс, имеющееся на видоискателе, рассчитано на съемку с расстояния не менее 0,5 м. Однако при некотором навыке можно довольно уверенно снимать и с более близких расстояний. Чрезвычайно широкий угол зрения объектива в сравнительно большая глубина резко изображаемого пространства открывают возможности для использования «Руссара» при макросъемке.

В оправу объектива могут быть ввернуты нормальные для него светофильтры с резьбой М49×0,5.

Д. ЛУГОВЬЕВ



Фото 3. «Руссар» до переделки.

Установка метрической резьбы на корпусе аппарата «Киев»	Расстояние фокусировки объектива «Руссар», мм	Глубина резкого изображения пространства при диафрагмах, м				
		1:5,6	1:8	1:11	1:16	1:22
0,05	0,05	1,8—0,0	1,3—0,0	0,95—0,0	0,7—0,0	0,54—0,0
0,10	0,10	1,4—0,0	1,14—0,0	0,87—0,0	0,65—0,0	0,49—0,0
0,20	0,20	1,1—0,0	0,74—0,0	0,63—0,0	0,50—0,0	0,41—0,0
0,4	0,4	0,61—0,4	0,55—1,8	0,48—3,17	0,40—0,0	0,34—0,0
0,6	0,6	0,45—0,75	0,62—0,87	0,88—1,72	0,33—1,9	0,29—0,0
0,8	0,8	0,32—0,6	0,33—0,56	0,81—0,67	0,23—0,9	0,24—1,85
2,4	0,35	0,30—0,41	0,29—0,45	0,27—0,51	0,24—0,68	0,22—0,92
0,3	0,2	0,27—0,35	0,25—0,37	0,24—0,41	0,22—0,49	0,20—0,44
1,7	0,25	0,21—0,26	0,21—0,30	0,20—0,25	0,19—0,45	0,17—0,85
1,5	0,22	0,20—0,24	0,19—0,26	0,18—0,28	0,17—0,31	0,16—0,38
0,12	0,19	0,17—0,21	0,17—0,22	0,16—0,23	0,15—0,20	0,14—0,29
1,15	0,16	0,14—0,17	0,14—0,18	0,14—0,19	0,13—0,20	0,12—0,29
0,9	0,14	0,13—0,16	0,14—0,16	0,13—0,18	0,12—0,17	0,11—0,19
0,13	0,12	0,12—0,14	0,12—0,14	0,12—0,15	0,11—0,16	0,11—0,17

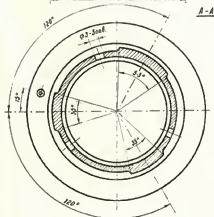
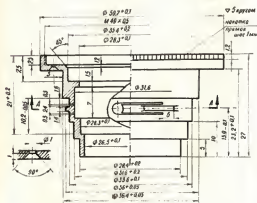


Фото 4. Детали объектива: а, б — окраса; в — крепежное кольцо; д — блок объектива.



© 1995
«Русская» и «Восточная»
от «Книжки»

Чертеж организ.
пл. «Кино».



„ФОТОНКОЛОР-5“

В прошлом номере журнала сообщалось о новой цветной фотобумаге «Фотониколор-5» польского производства. Также печатаются более подробные сведения о ней.

Бумага «Фотокolor-3» выпускается с глянцевой поверхностью, на подложке картонной толщиной и имеет две ступени контрастности: нормальная и специальная (соответствует вашей контрастности). Отличительной особенностью ее служит нестандартное расположение эмulsionных слоев. Как видно из рисунка, желтый слой лежит непосредственно на подложке, а желтый фликовый слой отсутствует. Это способствует повышенной резкости отпечатка.

УСТОЙЧИВОСТЬ
К ЛУЧАМ

красным
зеленым
синим

защитный слой

образующийся
краситель

зелено-белый
прозрачный
тяжелый

подложка

баритовый подслои

Сирские «Фотондор-3»

Для обработки этой бумаги Быховский фотохимический завод выпускает готовые заборы химикалий, позволяющие получать по 1 л растворов (проявлятеля, фиксирующего) быстрее других растворов, поставляется в двух упаковках, рассчитанных на 1 л раствора каждой).

Порядок обработки бумаги следующий:

Прокладка	5 мин.	$18 \pm 0,5^\circ$
Промывка	0,5 —	1 мин. $18 \pm 1^\circ$
Остаточный раствор		5 мин. $18 \pm 1^\circ$
Промывка		10 мин. $18 \pm 1^\circ$
Безвлагофиксирующий раствор		5 мин. $10 \pm 1^\circ$
Промывка		10 мин. $18 \pm 1^\circ$
Стабилизирующий раствор		5 мин. $18 \pm 1^\circ$

При отсутствии набора растворов можно приготовить, пользуясь следующей рецептурой:

ПРОЯВИТЕЛЬ

Гидрохлорид сульфат	12 а
Дигидрофосфат калия	3 в
Вода	до 500 мл

Ростер Б

[illegible]

Раствор А вливают при помешивании в раствор Б по крайней мере за 12 час до работы.

ОСТАНАВЛИВАЮЩЕ-ФИКСИРУЮЩИЙ РАСТВОР

Гипосульфат	200 г
Восульфит натрия	12 г
Вода	до 1 л

ОТБЕЛИВАЮЩЕ-ФИКСИРУЮЩИЙ РАСТВОР

Соль железа и этилендиаминтетрауксусной кислоты	45 а
Бура	16 а
Аммоний родавитный	10 а
Вода	до 1

СТАБИЛИЗИРУЮЩИЙ РАСТВОР

[illegible]

Растворы должны быть совершенно прозрачными. При малейших следах нерастворимого осадка раствор надо профильтровать.

Учитывая высокую светочувствительность бумаги, при обработке следует пользоваться очень слабым освещением: оляноксовым свето-фильтром «Фотон-01» в лампой 40 Вт для общего освещения; лабора- тория (отраженный свет от стен и потолка); светофильтром «Фотон-01» в лампой 15 Вт на расстоянии не меньше 1 м для освещения рабочего места. Запасная инструкция предусматривает включение белого света после завершения операции 4 (выпрямка).

Полы на отпечатки получаются безукоризненно белыми, без следов щетной пыли.

ПРОЕКЦИОННОЕ ОБРАМЛЕНИЕ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ

Ограниченная световая мощность любительских кинопроекторов заставляет демонстрировать фильмы на небольшом экране в темной комнате. При просмотре фильма утомляется зрение, ухудшается воспринимаемое зрители

можно устранить путем замены распространенного черного обрамления киноизображения светотеневым.

Светлая или цветная «рамка» относительно больших размеров вокруг изображения расширяет поле зрения, способствует снижению утомляемости глаз. Глаза приспособляются к более высокому общему уровню яркости фока; их чувствительность уменьшается; кажущаяся контрастность изображения на экране приходит в соответствие с контрастом изображения на пленке.

«Рамка» может воспроизводить штриховое или полутонное, абстрактное, смысловое или орнаментальное изображение. Одна из интересных тем рисунков

тем ярче кажется изображению, и, наоборот, чем светлее обрамление, тем меньше яркость изображения. Таким образом, обрамление позволяет в некоторых пределах регулировать тональность изображения: усиливать съемочные эффекты, частично исправлять ошибки экспонирования или обработки фильма.

Сказанное можно целиком отнестись и к восприятию цвета в изображении. Подбор цветовой тональности обрамления позволяет улучшить воспринимаемую цветопередачу, уменьшить насыщенность цветной аулы. Тональность обрамления должна выбираться по принципам соответствия или контраста основным, доминирующим цветам в кадре.

Очевидно, создание светотеневого обрамления для фильма — интересная и сложная творческая задача. Ее решение требует от кинолюбителя овладения хотя бы элементарными навыками изобразительного и декоративного мастерства.

Каковы технические средства осуществления светотеневого обрамления киноизображения? Эти средства доступны любому кинолюбителю: фотоаппарат (желательно с репродукционным станком), диапроектор и относительно большой экран. С рисунков обрамления с помощью фотоаппарата изготавливают диапозитивы или диафильмы, которые демонстрируются через диапроектор однооре-



Пример кинокадра с проекционным обрамлением

лым качеством изображения (даже по сравнению с телевидением).

Из-за малых размеров изображения и низкого уровня освещения в комнате чувствительность глаз повышается — это явление называется адаптацией зрения. В результате становится невозможным восприятие темных и черных тонов изображения. Черные детали оказываются ярче окружающих изображение участков экрана, как стен комнаты и кажутся серыми. Все изображение выглядит неестественно белесым; контрастность или, как говорят кинооператоры, бриллиантность изображения исчезает. Все эти недостатки любительского кинематографа

для светлой «рамки» — изображение «углубления», «ниши» в стене для киноэкрана. Такое «углубление» создает кажущееся удаление киноэкрана от зрителей, а следовательно, и кажущееся увеличение его размеров в 1,5–2 раза. Естественно, что это увеличение не влияет за собой ухудшения или яркости, или резкости, которое произошло бы в случае действительного увеличения размеров киноизображения.

Светотеневое обрамление является и своеобразным залоном, уровнем, по которому зритель оценивает передачу градиент яркостей в киноизображении. По закону контраста чем темнее обрамление,

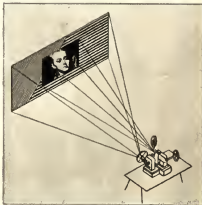


Схема проекционного обрамления киноизображения

чением с показом кинофильма. В отличие от других способов осуществления светогеневого обрамления такой способ будет называть проекционным обрамлением. Оптимальная ширина проекционного (светогенного) обрамления составляет примерно 2-2,5 ширины киноизображения. Световая мощность диапроектора обычно значительно превышает мощность 8- или 16-мм любительского кинопроектора; поэтому получение большого изображения «рамки» не представляет трудностей, тем более, что яркость «рамки» целесообразно установить в полтора-два

раза ниже яркости основного киноизображения. Для этого на объектив диапроектора, может быть, придется установить диафрагму.

При изготовлении рисунков обрамления следует предварительно решить, каким методом будет получен диапозитив: путем прямой съемки в форме негатива или обратного позитива или в результате съемки и последующей печати (контактной).

В любом случае диапозитив проекционного обрамления должен иметь зачерненный центральный участок — маску, защищающую от засветки ту часть экрана, на которую проецируется киноизображение. В зависимости от способа изготовления диапозитива на снимаемом рисунке обрамления этот центральный участок, очевидно, должен быть белым (для негативного метода) или черным (для метода обращения или печати).

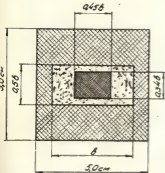
Для негативного метода и метода обращения съемку целесообразно вести на черно-белую позитивную плёнку. Чтобы получить цветное проекционное обрамление, нет необходимости применять цветную плёнку. Разнообразные и отличные по насыщенности цвета можно получить и при проявлении черно-белых диапозитивов обрамления, если применить выиронение или окрашивание диапозитива или сменные светофильтры, устанавливаемые, например,

на поворотном диске, влияя объективом диапроектора. Черно-белые диапозитивы не только дешевле, чем в изготовлении, но и обеспечивают возможность плавного или скачкообразного изменения цветности обрамления, что имеет немаловажное значение для разных кадров фильма.

Применение цветной пленки для изготовления диапозитивов обрамления, вероятно, ограничено случаями, когда в обрамлении использованы изображения реальных объектов (листва деревьев, песок, облачное небо и т. п.). Такой вид показа кинофильмов уже непосредственно граничит с полихромным кинематографом, в котором одновременно проецируется несколько изображений, объединенных одной темой.

Сочетание кино- и диапроекции открывает для кинолюбителя и ряд других возможностей. Например, акционные титры к фильму, а также отдельные статичные кадры могут быть выполнены значительно проще и экономичнее в виде диапозитива. К сожалению, у нас в стране пока не выпускаются любительские автоматические диапроекторы с мгновенной сменкой кадра, что ограничивает возможность сочетания кино- и диапроекции, а также проекционного обрамления киноизображения из-за перерыва проекции при смене диапозитива.

Л. ТАРАСЕНКО



Рекомендуемые размеры изображения для диапозитива обрамления с соотношением сторон 2:1

МАЛЕНЬКИЕ РЕЦЕНЗИИ

«СНАЗКИ РУССКОГО ЛЕСА»

Родная природа. Сколько художников — мастеров кисти, слова, музыки создали ей свои самые задушевные мысли и чувства! До и как не любить, не слышать ее, когда она вошла в бытие человека вместе с молоком матери. И как родная мать, спонсирующая и всормомавшая его, стоит перед очами до последнего, смертного часа...

Своеобразный гимн русской природе в чудесных фотографиях, искусно смонтированных по временам года, создав большой мастер своего дела Вадим Гилленрейтер в оригинальной книге «Снежинки русского леса».

Зима. Алмазный блеск снежной долины и нежные следы широких «хотиничных» лыж, убегающих к изгородям

леса. А рядом — в стрелочный разворот смонтирована стена древнего, засыпанного ледовозводно-чистым снегом, словно уснувшего под пыльным зимним лорываном леса. Возникли картина! И сколько мыслей рождает она в душе у любителя природы.

А вот широчайшая снежная поляна с характерными размытыми следами пробежавшего здесь зайца.

Фантастические лунные змьи: заснеженные пни и деревья. Березовая светлая роща. Пуще. Забрызганные, медведи, косули, глухари, тетерева, белые урулетин с их лютетайной зимней жизнью — все подмострено, выигрышно схвачено зорким оком фотообъектива.

Все лютетично, с огромным настроением воспринимается

но и этой увлекательной книге.

И дальше — весна, лето, осень — в самом изобильном, характерном, воспитывающем в человеке чувство любви к природе, горячем стремлении охранять и защищать ее, нем родную мать.

С большим энтузиазмом, органически в синими живой природы вписаны фотографические изображения скульптур Коненкова.

С немалым вдохновением и образностью написан текст в форме лирических новелл автором фотографий Вадимом Гилленрейтером. И все это лютетичное хозяйство получило прямо-таки прекрасное художественное оформление, осуществленное Л. Ждановым и О. Сланатовой.



Хороший подарок любителям русской природы преподнесли автор — Вадим Гилленрейтер, редакторы Е. Пыль и Н. Мамеева, издательство «Советский художник».

Ефим ПЕРМИТИН

ЗНАКОМСТВО ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

ВЫСТАВКА РАБОТ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ ФОТОЖУРНАЛИСТОВ

Недавно чехословацкие мастера фотографии показали в Москве серию выставку. Она экспонировалась в Центральном Доме журналиста. С некоторыми из работ, представленных на ней, читатели нашего журнала уже знакомы — по материалам и снимкам, опубликованным в № 5 (1967 г.) «Советского фото». Доброе впечатление тогда оставили у читателей фотографии Олдриха Кареска «На Влтаве», Стакиса Терабы «Зе судьей», Й. Влаха «Пастухи» и другие. Это было приятное знакомство. Теперь оно продолжилось.

Глубокого публицистического обобщения достигает в своей серии «Встреча партизан» спустя 20 лет В. Ламмер. Обращаясь к знакомому фотокunstству он обращается к своим современникам: не забывайте тяжкого времени, горьких потерь и радостных побед, берегите завоеванное. И этот призыв доходит до сердца. Таков почерк мастера!

Принята встреча с новой работой О. Кареска «Премьера». Мы не андими сцены, ни артистов. В кадре — только маленький кусочек зрительного зала и кинооператор, увлеченно занятый своим делом. Но фоторепортер так скомпоновал снимок к «схватил» такой момент, что сразу все становится ясным: премьера прошла успешно, зрители восхищены ею. Кратно, лаконично и вместе

с тем емко автор фотографии раскрыл событие, о котором театральные рецензенты написали, актинно, немало строк.

В таком же «ключе» сделаны многие другие работы, экспонировавшиеся на выставке. Так, интересны фотографии, посвященные людям труда. Эта тема представлена снимками «Проф. Прохазка оперирует сердцем» (Е. Угер), «Под микроскопом» (А. Галл), «И один в поле воин» (М. Возжек), «Как дельше!» (В. Ирза) и другими. А вот фотографии, лозизирующие спорт. Главное в них — стремление раскрыть психологию спортсмена. Таковы снимки И. Дезорта — «Победил или нет!», Ф. Елены — «200 метров до финиша», Я. Снепы — «Дайте мне отдохнуть!», С. Теробы — «Я же не виноват...». С большой теплотой чехословацкие фотомастера снимают детвору. Запоминаются снимки «Дети» (В. Гронска), «Ох! Насчастья!» (Э. Фатек), «Запасной игрок» (М. Тулеп).

Выставка показала широкий круг тем, которые наши друзья и коллеги из ЧССР освещают в своем творчестве. Они вторгнутся во все стороны жизни своей страны, свои сопотечественников. Их снимки правдиво, ярко отразили нашу бурную, богатую событиями, свершениями и замечательными людьми эпоху.

А. СИТНИКОВ



В. ЛАММЕР. Старинка



МАРТИНОВСКИЙ. Достанет ли!

В. ВЛАХ. Прогресс...



М. ВОЗЖЕК И один в поле воин...



В науму полувекового юбилея Советской Армии и Военно-Морского Флота Военное издательство Министерства Обороны СССР выпустило большое иллюстрированное издание «50 лет Советских Вооруженных Сил. Фотодокументы» (Общая редакция генерала армии В. Д. Иванова, авторы-составители: генерал-полковник И. В. Крайновский — руководитель, полковник Н. В. Бронин, майоры военных наук полковник Д. З. Мурзин, майоры исторических наук полковник И. И. Ростунов). В этом издании впервые собрана обширная и богатая коллекция документальных фотографий, отображающих героическую историю и славный победоносный боевой путь нашей Армии и Флота со дня их рождения до настоящего времени. Вместе с тем эта коллекция показывает нам развитие и совершенствование советской фототехники, которой всегда была близка военнопатристическая тема.

Мне, старому напарнику военному, участнику гражданской и Великой Отечественной войн, в течение всей многолетней службы в армии часто приходилось встречаться с фотожурналистами, которые всегда с большой любовью и мастерством делали важное и полезное дело — освещали боевые будни защитников Родины. Эти встречи происходили на полях учений и маневров, в лагерях и на полигонах, на местах жарких сражений с многочисленными видами нашей страны. И мне было приятно увидеть списки авторов снимков, помещенных в альбоме, фамилии многих моих старых знакомых-фотожурналистов, которые в лихую годину минувших войн нередко вместе с нами переживали трудности и тяготы фронтовой жизни, горечи поражений и радости побед.

Среди представленных в альбоме снимков мы видим многие уникальные фотодокументы: Особый интерес вызывают фотографии, на которых запечатлен образ великого вождя Владимира Ильича Ленина. Эти исторические документы посвящены нам В. И. Ленину как создателя первого в мире социалистического государства и Советских Вооруженных Сил. На других фотографиях — боевые соратники Владимира Ильича: Я. М. Свердлов, Ф. Э. Дзержинский, М. И. Калинин, М. В. Фрунзе, Г. К. Орджоникидзе, Н. И. Подвойский, А. И. Микоян, С. М. Киров, В. В. Кулышев, К. Е. Ворошилов. Это они с В. И. Лениным во главе вели титаническую работу по строительству армии нового типа, армии рабочих и крестьян, которая была призвана защищать завоевания Великого Октября.

Многие фотографии арно отражают роль Коммунистической партии в организации всенародного вооруженного отпора контрреволюции, белогвардейщины, иностранной военной интервенции, в мобилизации широких красноармейских масс на достижение победы над врагами молодой Страны Советов.

В центре внимания фоторепортеров тех героических лет — рабочие, крестья-

не, ставшие бойцами и командирами Красной Армии и Рабоче-Крестьянского Красного Флота. Им посвящено большинство фотографий, помещенных в альбоме в разделе «За власть Советов».



Переворачиваем страницы книги. Перед нами — следующий раздел — «На страже социалистического Отечества». Снимки, включенные в него, сделаны в период между окончанием гражданской войны и началом Великой Отечественной. Фотожурналисты принимали участие в учениях, маневрах, стрельбах. Знакомство с их фотографиями дает нам четное представление, как развивались, совершенствовались, крепли наши Вооруженные Силы. Здесь же — славные победы советских авторов. Серия снимков повествует о беспосадочных рекордных полетах знаменитых летчиков во главе с В. П. Чеповым, М. М. Грозовым, В. С. Гризодубовой. Снимки посвящают нам, как партизаны и стражи, оснащали свою армию и флот новой боевой техникой, современным оружием, расширяли единство народа со своими вооруженными защитниками. В этом же разделе образным языком фотографии повествуют о победах Красной Армии в сражениях с врагами у озера Хасан, у Халхин-Гола, об освобождении советскими войсками своих братьев в Западной Украине и Западной Белоруссии.

Самый обширный раздел альбоме — третий — «Великая Отечественная война». Фотодокументы этого раздела правдиво освещают суровую пору, переломную для советского народа и его Вооруженными Силами. Снимок за снимком — волнующий фотосюжет о всенародной борьбе советских людей, возглавляемых Коммунистической партией. В грозное время фоторепортеры самоотверженно трудились, создавая летопись этой борьбы. Фотографии напоминают нам многие битвы, образы многих героев. И мы, знакомясь с альбомом, как бы еще раз вновь проходим теми путями, которыми когда-то прошли по

полям сражений. Первые дни боевых действий, битва и победа под Москвой, оборона Одессы и Севастополя — все эти эпохи войны показаны в документах альбоме.

Не меня, участника сталинградских боев, большое впечатление произвели правдиво и мастерски сделанные фотографии, посвящающие оборону волжской твердыни и разгром более трехсоттысячной армии гитлеровцев. Как бы теперь могли сызвется: да, было именно там, как рассказано о Сталинградской битве нашими боевыми друзьями — фотожурналистами. Там арон и точен язык фотографий!

Листаю страницы, посвященные минувшим суровым событиям, и горьким и радостным, и уны в который раз вновь и вновь переживаю пережитое. Внизу многих своих товарищей, с которыми вместе, плечом, и плечу, приходилось сражаться против коварного и злобного врага. Вот фотографии, посвящающие битву на Курской дуге, потом — бой за полное изгнание оккупантов с территории нашей страны, освобождение советскими войсками многих государств Европы и, наконец, окончательный разгром противника в его же собственном логове — победа, торжество правого дела!

Да, эти фотографии многое значат не только для нас, участников Великой Отечественной войны. Собранные в замечательную коллекцию, они представляют исключительную ценность и для молодого поколения советских людей, знающего о минувшем только по рассказам ветеранов, кинематографов. Фотодокументы образно посвящают героизм, отвагу, беспримерную преданность воинов-фронтовиков Родине, призывают умиловать славные боевые традиции, родившиеся в огне жестоких битв за счастье и независимость народа.

Заключительный раздел альбоме — «Могучий щит Родины, строящий коммунизм». Он посвящен послевоенным будням Вооруженных Сил нашей страны. Фотодокументы дают читателю широкое представление о самоотверженных людях, несущих почетную службу по охране государственных интересов советского народа, о пролетарской солидарности и интернационализме, — принципам, на которых воспитываются воины социалистической Отчизны, о работе Коммунистической партии по укреплению обороноспособности нашей Отчизны и боевой готовности войск...

Переворачиваю последнюю страницу альбоме. Могу твердо сказать: ни обогатился ценным, нужным изданием. Много кропотливого труда затратили его авторы-составители сотрудники Военного издательства. Но успех их работы определен самими фотодокументами. Большое вам спасибо, дорогие друзья-фотожурналисты, за аше мастерство, аше искусство, которое вы щедро одарили военно-патристической темой.

Д. ЛЕЛЮШЕНКО,
генерал армии,
дванды Герой Советского Союза

ФОТОКОНКУРС КРАСНОГОРСКОГО ЗАВОДА

Красногорский механический завод и редакция журнала «Советское фото» объявляют конкурс на лучший снимок, выполненный фотоаппаратами Красногорского механического завода.

Тематика снимков — достижения в области коммунистического строительства, жизнь и быт советских людей, образы наших современников, красоты родной природы и т. д.

На обороте каждого снимка необходимо указать тип фотоаппарата и объектива, которыми выполнен снимок, а также подробные условия съемки, фамилию, имя, отчество и домашний адрес автора.

Снимки должны быть отпечатаны на глянцевой или матовой бумаге размером не менее 18×24 сантиметра. Пакеты с фотографиями следует направлять по адресу: г. Красногорск, Московской области, Красногорский механический завод, с надписью «На фотоконкурс 1968».

Присланные снимки не возвращаются.

Авторы награжденных работ должны будут сдать негативы в организационный комитет фотоконкурса.

За лучшие работы установлены следующие премии:
три первых — фотоаппарат «Зенит-Е»;
пять вторых — фотоаппараты «Горизонт» и «Зенит-Зма»;
восемь третьих — сменный объектив «Тавр-11».

Специальные премии учреждены Центральным Государственным архивом кинофотофонодокументов СССР.

При согласии авторов негативы фотографий, присланных на конкурс и представляющих историческую ценность, будут приняты на государственное хранение в ЦГАКФД СССР.

Последний срок приема работ — 1 декабря 1968 г. (по почтовому штемпелю).

ОРГКОМИТЕТ

„МОРЕ, ЛЮДИ, ТРУД“

Фотоконкурс «Литературно-художественная фото- и «Советская Россия» (Иркутск) проводит в этом году всесоюзную армейскую фотоматерию под девизом «Море, люди, труд». Участники выставки приглашаются члены жюри фотолуки страны, фотоклубов и профессионалы. На выставку принимаются снимки, повествующие о героическом труде моряков, рыбаков, охотников, спортсменов, о жизни трудящихся прибрежных городов и поселков. Авторы могут представить неограниченное количество работ размером 24×36 или 30×40 сантиметров. За лучшие снимки будут присуждены дипломы, грамоты и ценные подарки. Последний срок прислать снимки — 15 сентября 1968 года.

Фотографии следует направлять по адресу: Иркутск-41, издательство «Советская Россия», фотоконкурс «Литературно-художественная фото- и «Советская Россия».

СОДЕРЖАНИЕ

К. Ленину	1
С. Борзенко. Мари Реддинг — репортер ТАСС	4
В. Запорожченко. Фотосъемка в Казани	6
Вс. Тарасевич. «Волга-67». Заметки члена жюри	8
Интервью с автором	12
Живые мгновения. Рассказывает Михаил Громов.	
О наших товарищах	15
В. Соколов. Только в упорном труде...	
О. Четкин. Люди высокого мужества	18
Э. Шмидт. Праздник на родной земле	20
По страницам иллюстрированных журналов	22
Брасси. Пиксис и фотографии.	
Заметки с выставки	25
В. Малышев. «Мировое пресс-фото 67»	
М. Каган. Эстетика и художественная фотография [очерк третий]	26
В. Румке. «Фотопетопис нашей Родины». Итоги Всесоюзного фотоконкурса	28
Шнопа. Фотографическое мастерство	29
В. Лавров. Основы композиции снимка.	
Е. Бирюков. Учебная дисциплина — фотопортрет	31
Поговорим о ваших снимках	32
А. Сизов. В поисках жанровых сюжетов.	
Ю. Тринквичский. В подводном мире	34
Техника фотографии	36
Ф. Гитинский. Определение композиции по сюжетно-важной детали (36). И. Черный. О передаче чисел светочувствительности (38).	
8. Абриелли. Способы растворения фидона (40). К. Гинзбург, С. Гриншпун, Л. Сандлер. Новый тип фотобумаги (41). Д. Луговарь.	
«Русские в Квебеке» (42). «Фотоконкурс-5» (43).	
Страница кинолюбителя	44
Л. Терасено. Провокационное изображение киноизображения.	
Критика и библиография	47
Д. Лелюшенко. Страницы боевой славы.	

Рукописи и снимки не возвращаются

СОВЕТСКОЕ ФОТО



НА ОБЛОЖКЕ:

- 1-я стр. Мосенкина. Фото Михаила Громова [фотолюбитель]
- 2-я стр. Под знаменем Ленина. Фото Владислава Педерди
- 3-я стр. Болеро. Фото Михаила Со-рокина [фотолюбитель]
- 4-я стр. Теплин. Фото Майн Скурин-хойной

Главный редактор М. М. БУГАЕВА
Редакционная коллегия: Н. Н. Агасов, Н. Н. Драчманский, Л. П. Динко, Г. А. Истомина, Н. И. Кириллов, А. Г. Кемосский, Ю. Г. Пригожин, А. А. Усачев, Г. М. Чуданов [ответственный секретарь]

Художественный редактор Т. Д. Барановская
Оформление О. А. Курноса
Адрес редакции: Москва, центр, М. Вукина, 9
Цена 40 коп.

Телефоны: отдел искусства фотографии — К 4-07-47, отдел техники — 5 3-46-34, отдел фотографии — К 4-82-14, экз. редакции — 5 3-20-44, отделе писем — К 4-53-44.

А 91153. Подл. и печат. 14/111-68 г. Зап. 2003. Форм. 62×92¹/₂, 7,25 я. и. 10,53 уш.-мд. л. Т. 220 000

Московская типография № 2 Государственного Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, арсенал Мира, 165



СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 4 • АПРЕЛЬ • 1968

Р. 869

